اصنافِ ادب

رفیعُ الدّین ہاشمی



اصنافِ ادب

رفیع الدین ہاشمی

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

808 Rafi-ud-Din Hashmi
Asnaaf-e-Adab/ Rafi-ud-Din Hashmi.-
Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2008.
200pp.
1. Urdu Literature.
I. Title.

2008

نیاز احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز لاہور
سے شائع کی۔

ISBN 969-35-0908-0

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall). P.O. Box 997 Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 7220100-7228143 Fax: 7245101
http://www.sang-e-meel.com e-mail: smp@sang-e-meel.com

حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹرز، لاہور

سید ظہیر الحق مرحوم کے نام

بظاہر یہ لگتا ہے
اُس ملگجی صبح کو سب سہاروں نے جیسے
اچانک ترا ساتھ چھوڑا
سحر نے زمیں پر قدم جب رکھا تو اچانک
زمیں بے وفا ہو گئی
اُبھرتا ہوا آفتاب ایک ہی ناگہاں لغزشِ پا سے یوں لڑکھڑایا
کہ مغرب کے پاتال میں منہ کے بل جا سمایا
اچانک فرشتے کفن سائباں کی طرح تان کر
آسمانوں سے اُترے
گلوں کی مہک کی جگہ دفعتہً بوئے کافور کی سرد مہری نے لے لی
شجر کے بدن سے نئی کونپلوں کی بجائے خزاں پھوٹ نکلی
بظاہر یہ لگتا ہے ....

لیکن بھلا حادثہ ایک دم کب ہوا ہے
بہت دن سے اِس سر بمہر آتشیں راز کا
گُنگ فیتہ خموشی سے جلتا چلا جا رہا تھا
فنا کے گرجتے ہوئے آبشاروں کے اوپر تنا
رسیّوں کا یہ پُل
ایک مدّت سے گلتا چلا جا رہا تھا

(خورشید رضوی)

مؤلف کی دیگر تصانیف

۱ اقبال کی طویل نظمیں (تنقید و تجزیہ)

۲ سرور اور فسانۂ عجائب[۱] (تنقید و تحقیق)

۳ کتبِ اقبالیات (مختصر ببلوگرافی)

۴ خطوطِ اقبال (ترتیب و تحشیہ)

۵ اقبال بحیثیت شاعر (ترتیب و تحشیہ)

۶ کتابیاتِ اقبال[۲] (مفصّل ببلوگرافی)

۷ تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ (تحقیق)

---

[۱] ثانوی تعلیمی بورڈ سرگودھا سے ۱۹۸۰ء کی انعام یافتہ۔

[۲] ثانوی تعلیمی بورڈ سرگودھا سے ۱۹۷۷ء کی اوّل انعام یافتہ

تقریبِ سخن

میر کے زمانے تک شعر و شاعری بلکہ محض غزل گوئی ہی سخن گوئی کا مترادف سمجھی جاتی تھی۔ شعراء جہاں تہاں "ریختے ہی کو سخن گوئی کا پردہ کرتے" اور یہی اُن کا فن ٹھہرتا۔ فورٹ ولیم کالج نے سخن گوئی کے ساتھ ساتھ اُردو میں "سخن سازی" کا در بھی وا کیا۔ غالب کے خطوں میں فی الواقع سخن سازی کا ایک نیا اور نادر نمونہ ملتا ہے۔ سر سیّد احمد خان اور اُن کے رفقاء نے اُردو نثر کو ایسی وسعت اور ایسا تنوّع عطا کیا کہ اُردو نثر ایک رنگین و جمیل قوسِ قزح کا دلآویز نمونہ بن گئی۔ آنے والے برسوں میں لکھنے والوں نے فکشن کی مغربی روایت سے استفادہ کرتے ہوئے اس کی رنگینی کو مزید شوخ بنایا اور اس کے حُسن کو کہیں زیادہ نکھار دیا۔

بحیثیتِ مجموعی شعری رویّوں اور شعرا کے طرزِ احساس میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ اُردو شاعری خصوصاً اُردو نظم نے اس کے گہرے اثرات قبول کئے محض ہیئت کے اعتبار سے بھی معرّیٰ نظم اور آزاد نظم انہی اثرات کی نمائندہ

اصناف ہیں۔ یوں بیسویں صدی کے وسط تک اُردو کی مختلف اصنافِ نظم و نثر کا ایک وسیع ذخیرہ وجود میں آگیا۔ مگر تا حال اُردو شعر و ادب کے اس وسیع، گوناگون اور متنوع ذخیرے کی، مختلف اصناف کے اعتبار سے "حد بندی" نہیں کی گئی۔ شاید حتمی طور پر یہ ممکن بھی نہیں کیوں کہ شعر و ادب کا مزاج اس سے مطابقت نہیں رکھتا۔

بہر حال زیرِ نظر کتاب میں "اصنافِ نظم و نثر" پر بحث کر کے اُن کا فرق دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ فرق کے اس تعین میں ان کی نوعیت، حیثیت، ہیئت، موضوع اور مزاج کے فرق کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

چونکہ بنیادی طور پر یہ کتاب طلبہ کے لئے لکھی گئی ہے، اس لئے اس کے اسلوب، لب و لہجے اور مثالوں وغیرہ میں طلبہ کے مزاج اور ان کی ذہنی سطح کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔

مرحوم دوست پروفیسر سیّد ظہیر الحق ایک طویل عرصے تک ملتان اور گوئٹہ کے کالجوں میں تدریسی خدمات انجام دیتے رہے۔ پھر ۱۹۷۰ء میں سرگودھا آئے۔ مرحوم بہت اچھے استاد ہونے کے علاوہ ایک خوش گو شاعر بھی تھے اور دنیائے شعر و ادب میں وہ ساقی الجینی کے نام سے پہچانے جاتے تھے۔ وہ ایک بے لوث انسان اور ایک مخلص دوست تھے ان کی بے ریا رفاقت میری یادوں کا ایک ناقابلِ فراموش حصّہ ہے۔ زیرِ نظر کتاب کا انتساب انہی کے نام ہے۔

سرگودھا
۱۱ر اکتوبر ۱۹۷۵ء

رفیع الدّین ہاشمی

دیباچہ (طبع دوم)

"اصنافِ ادب" پر نظرِ ثانی کرکے اسے نقشِ اوّل سے بہتر اور جامع تر بنانے کی کوشش کی گئی ہے ـــ متعدد ترامیم اور اضافوں کے علاوہ "اقبالیات" کے عنوان سے ایک نیا باب بھی شامل کیا جا رہا ہے۔ اُمید ہے موجودہ شکل میں قارئین کے لیے یہ کتاب زیادہ مفید ہوگی۔

رفیع الدین ہاشمی
۲۵ر اپریل ۱۹۷۹ء

صحیح ذوق ادب کی جان ہے،
لیکن اس کے لئے گہرے مطالعے،
فکر و غور،
محنت اور مسلسل کام کی ضرورت ہے۔

(مولوی عبدالحق)

ترتیب

تمہید

اصنافِ نظم

(ا). بہ لحاظِ موضوع

(ب) بہ لحاظِ ہیئت

(ج) نظمِ جدید

اصنافِ نثر

(ا) افسانوی اَدب

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

دُنیا کی ہر بڑی زبان کی طرح اُردُو کا وسیع ذخیرۂ ادب بھی دو حصّوں میں منقسم ہے:

۱- نظم

۲- نثر

نظم (شعر) اور نثر، اپنے مخصُوص مزاج کے سبب ادب کی دو الگ الگ شکلیں ہیں اور اصنافِ ادب کے مُطالعے سے پہلے نظم و نثر کا فرق اور اُن کی امتیازی خصوصیات جاننا ضروری ہے۔

پہلے اگر شعر و شاعری کے مفہوم اور اس کی ماہیت پر غور کر کے یہ معلوم کر لیا جائے کہ شعر کسے کہتے ہیں اور شاعری سے کیا مُراد ہے؟ تو اِس

طرح نظم اور نثر کا فرق واضح ہو جائے گا اور بہ آسانی دونوں کی باہمی تفریق ہو سکے گی۔

شعر کے لغوی معنی ہیں: "جاننا بوجھنا" ——— اصطلاحاً شعر کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ مثلاً:

(۱) شعر ایسا کلام ہے جو موزوں اور مقفّٰی ہو اور بالارادہ لکھا گیا ہو۔

(ابن رشیق)

(۲) شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (جذبات) روایت (نقالی) اور زکاوت (تخیّل) کو دخل ہوتا ہے۔ (قاضی عبدالعزیز جرجانی)

(۳) شعر ایسا موزوں کلام ہے جو مقفّٰی ہو اور قصداً لکھا گیا ہو۔ (غلام علی آزاد بلگرامی)

(۴) جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں، شعر ہیں۔ (شبلی نعمانی)

(۵) کلامِ موزوں شعر ہے۔ (شمس الرحمٰن فاروقی)

(۶) شاعری موزوں اور پُر ترنّم الفاظ میں دلی جذبات کا اظہار ہے۔

(مجنوں گورکھپوری)

مندرجہ بالا تعریفوں میں سے کسی ایک کو، شعر کی جامع، حتمی اور مکمّل تعریف قرار نہیں دیا جا سکتا۔ تقریباً سبھی تعریفوں میں تین چیزوں:

(۱) وزن

(۲) قافیہ

(۳) ارادہ

کو شعر کے لیے ضروری قرار دیا گیا —— اگر ان تمام شرائط پر اصرار کیا جائے تو بہت سی اُلجھنیں پیدا ہوں گی۔ قافیہ کو شعر کی لازمی شرط مانا جائے تو بلا قافیہ کی (مُعرّٰی) نظموں کو، شاعری سے خارج کرنا پڑے گا —— اسی طرح "ارادے" کو شعر گوئی کی شرط قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کیونکہ شعر گوئی میں اکثر اوقات، شاعری کے ارادے یا شعوری کوشش کو دخل نہیں ہوتا بلکہ وہ بلا ارادہ ہی الہامی کیفیات کے تحت شعر کہتا ہے —— لہٰذا آسانی کی خاطر ہم شعر کی اس تعریف:

"کلامِ موزوں شعر ہے"

کو نسبتاً بہتر سمجھتے ہوئے قبول کرتے ہیں۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ شعر کی مندرجہ بالا تعریف ایسی نہیں جو شاعری کی ماہیت کا پوری طرح اِحاطہ کرتی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کوئی شعر، باوزن ہوتے ہوئے بھی شعریّت اور لطافت سے عاری ہو سکتا ہے۔

☆ ☆ ☆

مثال کے طور پر اس شعر کو لیجئے:

لٹھے کو کھڑا کیا، کھڑا ہے
ہاتھی کو پڑا کیا، پڑا ہے

میں وزن موجود ہے، مگر وہ لطافت اور نازک خیالی موجود نہیں جو شعر کی رُوح

ہے اس لیے یہ شعریّت سے عاری ہے اور کوئی باذوق شعر شناس ، اسے صحیح معنوں میں ایک شعر قرار نہیں دے سکتا۔ تاہم ہمیں سہولت کی خاطر یا مجبوری کے تحت "وزن" ہی کو شعر کی لازمی شرط قرار دینا پڑے گا۔ نظم و نثر کی تعریف کا بھی سب سے زیادہ آسان ، سب سے زیادہ مستحکم اور سمجھنے کے لیے کارآمد طریقہ ہے۔

(اصل بات یہ ہے کہ شعر و ادب بڑی ہی غیر حسابی چیز ہے۔ اس کی حدود بہت وسیع اور غیر متعین ہیں —— "٢ + ٢ = ٤" کی طرح شعر و شاعری کی کوئی مکمّل اور متعین تعریف وضع کرنا بے حد مشکل ہے تاہم کوئی ایسی سرحد (BORDER) قائم کرنا ناگزیر ہے۔ جو شعر اور نثر کے درمیان حدِّ فاصل کا کام دے سکے اور یہ حدِّ فاصل وزن ہی ہو سکتا ہے)

بہر حال اس بحث کو سمیٹتے ہوئے مختصراً ہم یوں کہہ کر نظم و نثر کا فرق واضح کر سکتے ہیں کہ :

- کلامِ موزوں نظم ہے۔
- کلامِ غیر موزوں نثر ہے۔

شعر و شاعری پر تفصیلی بحث اور شاعری کی بعض اصطلاحات کی وضاحت ضروری ہے :

١ —— وزن : اوپر کی میں شعر کے لیے وزن کی شرط ضروری

قرار دی گئی ہے ـــــ اب سوال یہ ہے کہ وَزنُ کیا شے ہے؟ دراصل وَزنُ کے لغوی معنی تو "اندازہ" اور "پیمانہ" کے ہیں مگر اصطلاح میں اِس سے مُراد ہے ـــــ دو کلموں کی حرکات و سکنات کا برابر ہونا ـــــ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ کسی شعر (یا کلام) کو علمِ عروض کی مقررہ بحروں میں سے کسی بحر کی میزان پر تولنا وزن کرنا کہلاتا ہے ۔ وزن میں حرکات اور حروف کے اختلاف کا خیال نہیں کیا جاتا۔ جس شعر کا وزن بحر کے مطابق ہو، وہ موزوں اور صحیح ہوگا ورنہ غیر موزوں اور غلط۔

۲ ـــــ **بحر :** بحر کے لغوی معنی ہیں سمندر یا دریا ـــــ مگر اصطلاح میں بحر چند ایسے کلماتِ موزوں کا نام ہے جن پر اشعار کا وزن ٹھیک کیا جاتا ہے۔ بحر جن اجزا (ٹکڑوں) سے بنتی ہے، اُن کو ارکان کہتے ہیں اور جز کو رُکن ـــــ مثلاً ایک بحر ہے :

فعولن فعولن فعولن فعولن ۔

اس کے چار ارکان ہیں۔ اس بحر میں کہے جانے والے اشعار کا ہر مصرع، مذکورہ بالا ارکان کے وزن کے مطابق ہوگا ۔ ابتدا میں خلیل بن احمد نے پندرہ بحریں ایجاد کی تھیں، بعد میں ان کی تعداد ۳۶ تک پہنچ گئی۔

۳ ـــــ **تقطیع :** تقطیع کے لغوی معنی ہیں ـــــ ٹکڑے ٹکڑے کرنا ـــــ جب کسی شعر کے اجزا کو بحر کے ارکان پر وزن کر کے دیکھا جائے کہ وہ بحر کے مُطابق

ہے یا نہیں؟ تو اُسے تقطیع کرنا کہتے ہیں۔ تقطیع میں شعر کو ارکانِ بحر کی حرکات (زبر، زیر، پیش) اور سکون (جزم) کے لحاظ سے تولا جاتا ہے۔ اِس میں حروف اور حرکات کے فرق کو نہیں دیکھا جاتا مثلاً ضروری نہیں زبر کے مقابل زبر اور پیش کے مقابل پیش ہو۔ زبر کے مقابل زیر یا پیش بھی ہو سکتا ہے۔ اِسی طرح پیش کے مقابل زبر یا زیر ہو سکتی ہے۔ یعنی حرکت کے مقابل حرکت اور سکون کے مقابل سکون ہونا ضروری ہے۔ مثلاً طوطی اور بلبل کے الفاظ میں :

طُ وْ طِ یْ

بُ لْ بُ لْ

مختلف حروف کی حرکتوں کا فرق ہے مگر ان کا وزن ایک جیسا فِعْلُنْ ہے۔

۴۔ **علمِ عروض :** وزن، بحر اور تقطیع کا فن **علمِ عروض** کہلاتا ہے۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ کسی شعر کا وزن صحیح ہے یا غلط۔ عروض کو شعروں کے تولنے کی ترازو اور اشعار پرکھنے کی کسوٹی بھی کہا گیا ہے۔ علمِ عروض کا موجد ایک عرب خلیل بن احمد ہے۔ اس کا انتقال ۱۷۰ھ میں ہوا۔

۵۔ **قافیہ :** قافیہ، قفا سے مشتق ہے جس کے معنی پیچھے آنیوالے کے ہیں۔ اصطلاح میں چند حروف و حرکات کے اس مجموعے کو قافیہ کہتے ہیں، جس کی تکرار بہ الفاظِ مختلف شعر یا مصرع کے آخر میں ردیف سے قبل آئے۔ اگر شعر میں ردیف نہیں تو قافیہ شعر یا مصرع کے آخر میں ہوگا مثلاً ؎

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں،
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن،
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مُرغِ چمن

پہلے شعر میں "ہم" اور "قلم" —— اور دوسرے شعر میں "دمن" اور "چمن" قافیے ہیں۔

۶—— **ردیف** : ردیف، اصطلاح میں اس مستقل کلمے کو کہتے ہیں جو کسی شعر یا مصرعے کے آخر میں قافیہ کے بعد آتا ہے۔ ہر نظم یا غزل میں ردیف کا ہونا لازمی نہیں البتّہ قافیہ ضروری ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا شعروں میں سے پہلے شعر میں "تیرے ہیں" ردیف ہے، البتّہ دوسرے شعر میں ردیف موجود نہیں ہے۔ اگر کسی نظم یا غزل میں ردیف موجود ہو تو اُسے "مُردّف" کہتے ہیں ورنہ غیر مُردّف۔

۷—— **مطلع** : کسی غزل کے سب سے پہلے شعر کو مطلع کہتے ہیں بشرطیکہ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوں۔

۸—— **مقطع** : وہ آخری شعر جس پر غزل یا نظم کا خاتمہ ہو اور اس میں شاعر نے تخلّص استعمال کیا ہو، مقطع کہلاتا ہے۔

اصنافِ نظم

شاعری میں دو چیزیں اہم ہوتی ہیں :

ا۔ خیال یا موضوع

۲۔ ہیئت یا فارم (FORM)

اس لحاظ سے اصنافِ نظم کا جائزہ دو حیثیتوں سے لیا جا سکتا ہے۔ ایک تو موضوع کے لحاظ سے اور دوسرے ہیئت کے اعتبار سے۔ مگر بہ لحاظ موضوع اور بہ لحاظ ہیئت شاعری کی جتنی بھی اقسام ہیں "نظم جدید" ان میں سے کسی کی ذیل میں بھی نہیں آتی وہ اپنی حیثیت و نوعیت میں جملہ اصنافِ شعر میں جدا اور منفرد ہے۔ اس لیے ہم اصنافِ نظم (یا اصنافِ شعر) کا جائزہ تین عنوانات کے تحت لیں گے :

ا۔ بہ لحاظ موضوع ۔۔۔ شاعری کی دس قسمیں ہیں : (۱) حمد (۲) نعت (۳) غزل (۴) قصیدہ (۵) مرثیہ (۶) شہر آشوب (۷) واسوخت (۸) ریختی (۹) پیروڈی (۱۰) گیت۔

ب۔ بہ لحاظ ہیئت ۔۔۔ شاعری کی سات قسمیں ہیں : (۱) مثنوی (۲) رباعی (۳) قطعہ (۴) مسمّط (۵) ترکیب بند (۶) ترجیع بند (۷) مستزاد

ج۔ نظم جدید ۔۔۔ کی بالعموم چار شکلیں ہوتی ہیں : (۱) پابند نظم (۲) معرّیٰ نظم (۳) آزاد نظم (۴) سانیٹ

اَصنافِ نظم

بہ لحاظِ موضوع

حمد

حمد کے معنی اللہ تعالیٰ کی تعریف کے ہیں۔ اصطلاح میں حمد وہ نظم ہوتی ہے، جس میں باری تعالیٰ کی صفات اور عظمت و قدرت کا بیان ہوتا ہے اور اس کی ہمہ پہلو تعریف کی جاتی ہے، حمد کا موضوع اتنا ہی وسیع اور متنوّع ہے جس قدر خدا اور اُس کی کائنات۔ گویا اس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں ہے۔

حمد کے لیے کوئی ایک بحر، وزن یا ہیئیت متعین نہیں۔ حمد مختلف ہیئتوں میں لکھی گئی ہے، بعض جدید شعرا نے آزاد نظم کی ہیئت میں بھی حمدیں لکھی ہیں۔ ذاتِ باری تعالیٰ کے لیے محبّت و عشق کا جذبہ حمد کا محرّک ہوتا ہے لہٰذا ضروری ہے کہ:

(۱) حمد رسمی نہ ہو بلکہ شاعر، ذاتِ باری تعالیٰ کے عشق میں ڈوب کر

لکھے۔

(۲) حمد کی زبان پاکیزہ اور الفاظ شُستہ اور بلیغ ہوں۔
(۳) شاعر کا لہجہ انتہائی مؤدّب اور منکسرانہ ہو، اظہار کا طریقہ ایسا نہ ہو جس سے شانِ الٰہی میں گستاخی یا سوءِ ادب کا پہلو نکلتا ہو
(۴) شاعر خدا کی عظمت و رحمت بیان کرنے کے بعد اس سے مغفرت اور اُمّت کی بھلائی کی درخواست کرے۔

حمد اردو شاعری کی قدیم ترین صِنف ہے، اتنی ہی پُرانی جتنی خود اردو شاعری۔ قدیم شعرا کے ہاں ہر دیوان، مثنوی اور مجموعۂ کلام کا آغاز حمد سے ہوتا تھا۔ یہ روایت اس قدر پختہ اور گہری تھی کہ ہندو شعرا اور مثنوی نگاروں نے بھی اس سے انحراف نہیں کیا، ہر دیوان کی پہلی غزل حمد ہوتی تھی اور ہر مثنوی میں آغازِ قصّہ سے پہلے مثنوی نگار حمد کہتا تھا۔ شعرا نے بطورِ خاص الگ حمدیں بھی کہی ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ادب میں مذہبی اور روحانی روایات کے خاتمے کی کوشش کی اس سے دورِ جدید کے بعض شعرا حمد کہنے کی سعادت سے محروم رہے۔ دورِ جدید کے ایک شاعر باقی صدیقی مرحوم کی ایک حمد ملاحظہ ہو:

تو قادرِ مطلق ہے یہی وصف ہے کم کیا
آگے کرے اک بندۂ ناچیز رقم کیا

تو خالقِ کونین ہے تو حاصلِ کونین
ہے جس پہ نظر تیری اُسے کوئی ہو غم کیا
تو اپنے گنہگار کو توفیقِ عمل دے
ہوتا ہے زباں سے سرِ تسلیم بھی خم کیا
یہ رنگِ غمِ زیست، یہ اندازِ غمِ جاں
دنیا کی تمنّا میں نکل جائے گا غم کیا
اِک سجدہ کیا میں نے فقط شعر کی صورت
ورنہ مری تخئیل ہے کیا، میرا قلم کیا

نعت

نعت وہ صنفِ نظم ہے جس میں رسولِ پاک صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات، صفات، اخلاق اور شخصی حالات وغیرہ کا بیان ہوتا ہے اور آپ کی ہمہ پہلو مدح کی جاتی ہے، نعت درحقیقت ایک مسلمان کی، آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذاتِ اقدس سے والہانہ عقیدت و محبت کے اظہار کی ایک شکل ہے۔ آپؐ کے ایک فرمان کے مطابق آپؐ کی ذات سے ایک مسلمان کی محبت، دُنیا کی تمام محبتوں اور تعلقات، بشمول والدین،

اہل و عیال حتیٰ کہ اپنی جان تک سے محبّت پر فائق ہونی چاہیے۔ اس اعتبار سے نعت کے سو رنگ اور سو مضمون ہیں، موضوع کے اعتبار سے اس کی وسعت اور رنگا رنگی کی کوئی انتہا نہیں ہے، دنیا کی کوئی بھی ایسی زبان، جس میں مسلمانوں نے شاعری کی ہو، نعت سے خالی نہیں۔ اُردو شاعری میں حمد کی طرح، نعت کی روایت بھی بڑی پختہ ہے۔

موضوع کی وسعت اور تنوّع کے پیشِ نظر نعت کی کوئی مخصوص و مقرر ہیئت نہیں۔ نعت "اِک رنگ کا مضموں ہو تو سو ڈھنگ سے باندھوں" کے مصداق ہر ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ شعرائے قدیم مثنوی کے آغاز میں حمد کے بعد نعت کہتے تھے۔ نعتیہ قصیدے بھی بکثرت لکھے گئے، نعتیہ مسدّس اور رُباعی کا ذخیرہ بھی موجود ہے۔ بعض شعرا نے آزاد نظم کی ہیئت میں نعتیں لکھی ہیں۔

ایک اچھے نعت گو کے لیے حمد اور نعت کے درمیان حدِّ فاصل قائم رکھنا ضروری ہے۔ یہ ایک نازک مقام ہے اور اس کے لیے مہارتِ فن کی ضرورت ہے۔ پھر غلو سے اجتناب ضروری ہے۔ آں حضور صلّی اللہ علیہ وسلّم کی ذاتِ گرامی سے کوئی ایسی صفت وابستہ نہ کی جائے جو صفتِ باری تعالیٰ ہو۔ مُبادا شاعر کا دامن شرک سے آلودہ ہو۔ نعت گوئی کے ضمن میں

ضروری ہے کہ نعت رسماً نہ کہی گئی ہو بلکہ آپؐ سے والہانہ عقیدت اور شیفتگی اس کی بنیاد ہو۔ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے نعت گو کی زبان پاکیزہ اور الفاظ و تراکیب آپؐ کے مرتبے و حیثیت کے مطابق ہونے چاہئیں اور اس کا لہجہ نرم، دھیما اور پُرسوز و پُرتاثیر ہونا ضروری ہے۔

حمد کی طرح نعت بھی قدیم صنفِ شعر ہے۔ شروع سے ہی تقریباً ہر شاعر نے نعت کہنے کا اہتمام کیا۔ ترتیبِ دیوان یا مثنوی کا یہی طریقہ رہا۔ حمد کے بعد نعت کا التزام ہوتا تھا جو شعراء ویسے کبھی نعت نہ لکھتے وہ بھی رسماً یا تبرکاً اپنے دیوان یا مثنوی وغیرہ میں نعت شامل کر لیتے ہیں۔ حتّٰی کہ ہندو شعراء نے بھی بکثرت نعتیں کہی ہیں۔ ان میں کالیکا پرشاد، دیا شنکر نسیم اور کشن پرشاد شاد وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مسلم شعراء میں حالی، امیر مینائی، محسن کاکوروی، احمد رضا خاں بریلوی، بیدم وارثی، ظفر علی خاں، علامہ اقبال، اقبال سہیل، بہزاد لکھنوی، احسان دانش، حفیظ جالندھری، ماہر القادری، حافظ مظہر الدین، نعیم صدیقی، حافظ لدھیانوی، حفیظ تائب اور حکیم سرو سہارنپوری، مظفر وارثی، عبدالکریم ثمر، عافل کرنالی، حافظ افضل فقیرؔ، علیم ناصری، امین راحت چغتائی اور عبدالعزیز خالد کا شمار نمایاں نعت گوؤں میں ہوتا ہے۔ نعیم صدیقی کی مندرجہ ذیل نعت روایتی انداز سے ہٹ کر کہی گئی ہے۔

میں ایک نعت کہوں

ہوا ہے دل کا تقاضا کہ ایک نعت کہوں
میں اپنے زخم کے گلشن سے تازہ پھول چنوں
پھر اُن پہ شبنم اشکِ سحر گہی چھڑکوں
پھر ان سے شعروں کی لڑیاں پرو کے نذر کروں
میں ایک نعت کہوں، سوچتا ہوں کیسے کہوں؟

میں تیرہ صدیوں کی دوری پہ ہوں کھڑا حیراں
یہ ایک ٹوٹا ہوا دل، یہ دیدۂ گریاں
یہ منفعل سے ارادے، یہ مضمحل ایماں
یہ اپنی نسبتِ عالی، یہ قسمتِ واژوں
میں ایک نعت کہوں، سوچتا ہوں کیسے کہوں؟

یہ تیرے عشق کے دعوے، یہ جذبۂ بیمار
یہ اپنی گرمیٔ گفتار، پستیٔ کردار
رواں زبانوں پہ اشعار، کھو گئی تلوار
حسین لفظوں کے انبار، اڑ گیا مضمون
میں ایک نعت کہوں، سوچتا ہوں کیسے کہوں؟

پہن کے تاج بھی غیروں کے ہم غلام رہے
فلک پہ اُڑ کے بھی شاہیں اسیر دام رہے
بنے نہ ساقی مگر پھر شکستہ جام رہے
نہ کار ساز خرد، نہ حشر خیز جنوں
میں ایک نعت کہوں، سوچتا ہوں کیسے کہوں؟
یہاں کہاں سے مجھے رفعتِ خیال ملے
کہاں سے شعر کو اخلاص کا جمال ملے
کہاں سے قال کو گم شدہ رنگِ حال ملے
حضورؐ ایک ہی مصرع یہ ہو سکا موزوں
میں ایک نعت کہوں، سوچتا ہوں کیسے کہوں؟

جدید نعتوں میں امجد اسلام امجدؔ کی مندرجہ ذیل نعت جذبے کی صداقت، خیال کی تازگی اور بیان کی ندرت کے اعتبار سے انفرادی حیثیت رکھتی ہے:

یہ نعت، آزاد نظم کی ہیئیت میں لکھی گئی ہے۔

نعت

اَبر، خورشید، قمر
روشنی، پھول، صدا
سب تھے موجود مگر
ان کا مفہوم نہ تھا
کوئی بھی چیز کوئی چیز نہ تھی
سِرِّ مخفی تھا خُدا
کوئی تخلیق نہ تھی
حرفِ اقرار نہ تھا
مُہرِ توثیق نہ تھی
سنگ اور گوہرِ نایاب میں تفریق نہ تھی
آپ نے سرد عناصر کو حرارت بخشی
آپ نے "صلِّ علیٰ"
ابر، خورشید، قمر
روشنی، پھول، صدا
سب کو مفہوم دیا
حاجتِ کون و مکاں، مقصدِ خلقِ بشر

مجھ پہ بھی ایک نظر
مجھ کو بھی دیجیے کبھی
میرے ہونے کا پتا
یا نبی صلِّ علیٰ۔ یا نبی صلِّ علیٰ

غزل

غزل اُردو کی مقبول ترین صنفِ شعر ہے۔ غزل کے لغوی معنی عورتوں یا عورتوں کے متعلق گفتگو کرنا ہیں۔ ہرن کے منہ سے بوقتِ خوف جو درد ناک چیخ نکلتی ہے، اسے بھی غزل کہتے ہیں۔ اس نسبت سے غزل وہ صنفِ شعر ہے، جس میں حُسن و عشق کی مختلف کیفیات کا بیان ہو اور اس میں درد و سوز بہت نمایاں ہو۔ اصطلاحاً غزل کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں، جن کا مفہوم یہ ہے کہ غزل کے ہر شعر میں ایک مکمل مفہوم ادا ہوتا ہے۔ ہر شعر اپنا اپنا الگ مفہوم دیتا ہے۔

پوری غزل ایک بحر میں ہوتی ہے۔ غزل کا مطلع ہونا ضروری ہے۔ مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ یعنی پوری غزل ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوتی ہے۔ باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیہ ہوتا ہے۔ بعض غزلیں غیر مردّف

(بغیر ردیف کے) بھی ہوتی ہیں۔ غزل کے آخری شعر (مقطع) میں شاعر بالعموم اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔ بعض غزلوں کے درمیانی شعروں میں بھی تخلص لایا جاتا ہے، غرض ایسے امور میں غزل گو کو کسی قدر آزادی ہوتی ہے۔

پرانے زمانے میں ایک غزل کے اشعار کی تعداد بالعموم پانچ سے سترہ تک ہوتی تھی لیکن طویل غزلوں کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ غزل گو ایک غزل کے بعد اسی بحر اور ردیف قافیہ میں دوسری غزل کہ لیتا تھا جسے دوغزلہ کہتے تھے۔ بعض شعرا نے سہ غزلہ اور چہار غزلہ بھی لکھا ہے۔ انشا کے ہاں نو غزلہ بھی ملتا ہے، مگر جدید شعرا غزل میں تعدادِ اشعار کی قید کو ایک بے معنی چیز سمجھتے ہیں۔

عشق و عاشقی، غزل کا سب سے بڑا موضوع ہے اور عموماً غزل میں حسن و عشق کی مختلف کیفیات (مثلاً درد و غم، سوز و گداز، ہجر و وصال، محبوب کا ظلم و ستم، اس کی بے وفائی اور ناز و ادا وغیرہ) کا بیان ہوتا ہے تاہم غزل میں اتنی وسعت، رنگا رنگی اور تنوّع ہے جتنی خود زندگی یا کائنات متنوّع اور وسیع ہے۔ اس ہمہ گیری کے سبب غزل میں مذہبی، سیاسی، معاشرتی، تہذیبی، اخلاقی، فلسفیانہ، حکیمانہ اور عاشقانہ موضوعات و مسائل پر اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔ یوں معنی کے اعتبار سے

غزل میں بڑی لچک ہے اور اس کی مقبولیت کا راز بھی یہی ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ غزل کا ہر شعر معنوی اعتبار سے ایک مکمّل اکائی ہوتا ہے جبکہ دیگر تمام اصنافِ شعر میں بالعموم تسلسلِ خیال پایا جاتا ہے۔ البتّہ کبھی کبھار پوری غزل میں یا اس کے چند شعروں میں موضوع یا خیال کا ربط و تسلسل موجود ہوتا ہے، اس کو قطعہ بند غزل کہتے ہیں ـــــ لیکن غزل کی انفرادیت بہرحال یہی ہے کہ اس کا ہر شعر اپنا جُدا مفہوم رکھتا ہے۔

غزل کی زبان، دیگر اصنافِ شعر کے مقابلے میں بالعموم سادہ، سلیس اور شستہ ہوتی ہے۔ تشبیہ و استعارہ اور صنائع بدائع کا موزوں، متوازن اور مناسب استعمال غزل میں حُسن و دلکشی پیدا کرتا اور ان کا غیر متوازن اور بلاضرورت استعمال غزل کو بوجھل بنا کر اس کے حسن اور وقار کو مجروح کرتا ہے۔ غزل گو کا لب و لہجہ دھیما اور نرم ہونا چاہیے۔ مثلاً ایک ہی بات کو دو شعراء نے اپنے اپنے انداز میں یوں بیان کیا ہے:

(۱) ؎ سرہانے میرؔ کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے (میرؔ)

(۲) سوداؔ کے جو بالیں پہ گیا شورِ قیامت
خُدّامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے (سوداؔ)

دونوں اشعار کا مفہوم ایک ہے مگر الفاظ اور لب ولہجے میں فرق ہے۔ اول الذکر شعر دھیمے پن، نرم روی اور سادگی کا احساس دلاتا ہے جبکہ دوسرے شعر میں ایک طرح کا کھردراپن، طنطنہ اور شکوہ موجود ہے۔ چنانچہ پہلا شعر غزل کے مزاج سے مُطابقت رکھتا ہے جب کہ دوسرا شعر قصیدے کی آرائشی زبان اور پُررعب لہجے کا آئینہ دار ہے۔ دونوں اشعار، میر اور سودا کے طبائع کے فرق کو بھی واضح کرتا ہے۔

اُردو غزل، فارسی غزل کی مرہونِ منّت ہے۔ ولی دکنی اُردو کا پہلا قابلِ ذکر غزل گو ہے۔ اُسے اُردو غزل کا "باوا آدم" کہا جاتا ہے۔ غزل کے ارتقا میں میر، سودا، درد، انشاء، جرأت، مصحفی، آتش، غالب، ذوق، مومن، ظفر، داغ، حالی وغیرہ کا قابلِ قدر حصّہ ہے۔ انشاء، جرأت، رنگین اور ناسخ، لکھنوی دبستانِ غزل کے نمائندے ہیں۔ جن کے ہاں حسن و عشق کا خارجی اور جسمانی پہلو غالب ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں مبتذل، فحش اور بازاری انداز کے شعر بھی ملتے ہیں اور مشکل پسندی اور ظاہری آرائش کا غلبہ ہے۔ اس کے برعکس میر، درد، ظفر، شیفتہ اور حالی وغیرہ دبستانِ دہلی کے نمایاں غزل گو ہیں۔ ان کے ہاں داخلی واردات و قلبی احساسات کو دھیمے اور پُرسوز لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ غالب اپنے جدّت پسند مزاج کے سبب پامال روشوں پر چلنا پسند نہیں کرتے۔ ان کا اندازِ بیان

سب سے منفرد ہے۔ نظیر اکبرآبادی بھی اپنے رنگ میں منفرد غزل گو ہیں۔ جدید غزل کے بانی حالی ہیں۔ انھوں نے مبالغے سے اجتناب اور حقیقت نگاری پر زور دیا ہے۔ غزل کی تقلیدی روش کے اصلاح کے سلسلے میں انھوں نے قابلِ قدر خدمات انجام دی ہیں۔ چنانچہ ان کی کوششوں سے غزل میں بہ اعتبارِ معانی وسعت اور بہ اعتبارِ فن نکھار پیدا ہوا۔ اقبال نے غزل کو نئے اُفق سے روشناس کرایا۔ بعض غزل گوؤں کے نام یہ ہیں: جوہر، یگانہ، عزیز، صفی، فانی، حسرت موہانی، اصغر گونڈوی، جگر مرادآبادی، ماہرالقادری، حفیظ ہوشیارپوری، احسان دانش، فراق گورکھپوری، عابد علی عابد، فیض، نعیم صدیقی، ادا جعفری، احمد ندیم قاسمی، شفقت کاظمی، شکیب جلالی، ناصر کاظمی، باقی صدیقی، احمد فراز، شہزاد احمد، سجاد باقر رضوی، وزیر آغا، سلیم احمد، ظفر اقبال، منیر نیازی، خورشید رضوی، جمیل یوسف، جمیل ملک، سراج الدین ظفر، حمایت علی شاعر، رفعت سلطان، محمد علوی، ریاض مجید، انجم رومانی، نظیر صدیقی، گوہر ہوشیارپوری، شیر افضل جعفری، مرتضیٰ برلاس، امجد اسلام امجد، انور مسعود، پروین شاکر، جلیل عالی، خالد احمد، اقبال ساجد، غلام محمد قاصر، علی اکبر عباس، مظفر وارثی، پرویز بزمی، ناصر زیدی، فرید جاوید، عطاء الحق قاسمی، تحسین فراقی، ثروت حسین، بانی، محمد اظہار الحق، سلیم کوثر، جمال احسانی، شبیر شاہد اور انور محمود خالد۔

اُردو غزل کا مستقبل شاندار اور روشن ہے۔ کیونکہ اس میں بڑی تغیر پذیری اور لچک موجود ہے۔ اس سلسلے میں اُردو ادب کے ایک نقاد شمیم احمد نے بڑی پتے کی بات کہی ہے۔ "اگر اُردو شاعری کبھی زندہ رہی تو غزل کے ساتھ ہی زندہ رہے گی۔ لوگ خواہ کتنے ہی دعوے کیوں نہ کریں اور نظم میں چاہے جتنا بڑا ذہن چلا جائے لیکن کوئی آدمی تنہائی میں کوئی شعر گنگنائے گا تو وہ غزل ہی کا ہوگا، نظم کا نہیں۔"

غزل کے بعض منتخب اشعار:

وؔلی اس گوہرِ کانِ حیا کا واہ کیا کہنا
مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے
(وؔلی)

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا
(میرؔ)

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا
(مصحفؔی)

دردؔ کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب
کس طرف سے آئے تھے کیدھر چلے
(دردؔ)

سفر ہے شرط، مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

(آتش)

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملّتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

(غالب)

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

(مومن)

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھیرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

(حالی)

اس کا انجام بھی کچھ سوچ لیا ہے حسرت
تو نے ربط ان سے جو اس درجہ بڑھا رکھا ہے

(حسرت)

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے۔ (اقبال)

عشق کی عظمت نہ ہرگز جیتے جی کم کیجیے
جان دے دیجیے مگر آنکھیں نہ پُر نم کیجیے

(جگر)

وہ سامنے ہوں تو آنسو نکل ہی جاتے ہیں
یہ جُرم وہ ہے جو بے اختیار ہوتا ہے

(ماہر القادری)

صاف دل جُھک نہیں سکتے کسی جابر کے حضور
آئینے رہتے ہیں سُورج کے مقابل روشن

(احسان دانش)

اس دور میں جو عشق کرے سوچ لے پہلے
یہ اور زمانہ ہے، زمانے کی ہوا اور

(نعیم صدیقی)

بربادیٔ دل جبر نہیں فیض کسی کا وہ دشمنِ جاں ہے تو بُھلا کیوں نہیں دیتے

(فیض)

جب بھی دیکھا ہے تجھے عالم نو دیکھا ہے
مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا!

(احمد ندیم قاسمی)

آ کر گرا تھا کوئی پرندہ لہو میں تر   تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر
(شکیب جلالی)

کچھ یادگارِ شہرِ ستمگر ہی لے چلیں   آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں
(ناصر کاظمی)

سوانگ بھرتا ہوں ترے شہر میں سودائی کا
کہ یہی حال ہے اندر سے تماشائی کا
(سلیم احمد)

پہلے ہر بات پہ ہم سوچتے تھے   اب فقط ہاتھ اُٹھا دیتے ہیں
(باقی صدیقی)

ڈرتا ہوں میرے سر پہ ستارے نہ آ پڑیں
چلتا ہوں آسماں کی طرف دیکھتا ہوا   (شہزاد احمد)

مری ہی خواہشیں باعث ہیں میرے غم کی منیر
عذاب مجھ پہ نہیں حرفِ مدعا کے سوا
(منیر نیازی)

حیات و مرگ و طلوع و غروب ہے دُنیا
کہ پر سمیٹتا ہے کوئی، تولتا ہے کوئی   (خورشید رضوی)

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
مری لحد پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول
(مجید امجد)

ہے یہ دستور گریں سال میں پتے اک بار
اشک گرتے میری پلکوں سے لگاتار رہیں
(وزیر آغا)

ہم کو صحن و بام کی تقسیم سے فرصت نہیں   بٹتی جاتی ہیں بنیادیں، مکاں گرنے کو ہے
(ریاض مجید)

قضا نے جب بھی کڑا وقت مجھ پہ ڈالا ہے
کسی خضر نے مجھے آکے خود سنبھالا ہے
(تحسین فراقی)

دم توڑتی رات کی فضا میں
ہم صبح کی گونجتی اذاں ہیں
(انور محمود خالد)

کر نہ پائے اپنی آہستہ روی کا کچھ علاج   معترض ہونے لگے ہم وقت کی رفتار پہ
(محمد جلیل عالی)

قصیدہ

لفظ قصیدہ عربی لفظ "قصد" سے بنا ہے، اس کے لغوی معنی قصد (ارادہ) کرنے کے ہیں۔ گویا قصیدے میں شاعر کسی خاص موضوع پر اظہارِ خیال کا قصد کرتا ہے۔ اس کے دوسرے معنی مغز کے ہیں یعنی قصیدہ اپنے موضوعات و مفاہیم کے اعتبار سے دیگر اصنافِ شعر کے مقابلے میں وہی نمایاں اور امتیازی حیثیت رکھتا ہے، جو انسانی جسم و اعضا میں سر یا مغز کو حاصل ہوتی ہے۔ فارسی میں قصیدے کو "چامہ" بھی کہتے ہیں۔

قصیدہ ہیئت کے اعتبار سے غزل سے ملتا ہے۔ بحر شروع سے آخر تک ایک ہی ہوتی ہے۔ پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ قصیدے میں ردیف لازمی نہیں۔ قصیدے کا آغاز مطلع سے ہوتا ہے، بعض اوقات درمیان میں بھی مطلعے لائے جاتے ہیں۔ ایک قصیدے میں اشعار کی تعداد کم سے کم پانچ ہے۔ زیادہ سے زیادہ کی حد مقرر نہیں۔ اُردو اور فارسی میں کئی کئی سو اشعار کے قصیدے بھی ملتے ہیں۔

ہیئت کے لحاظ سے قصیدے کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تمہیدیہ:

جس میں قصیدے کے چاروں اجزا (تشبیب، مدح، گریز، دُعا) موجود ہوتے ہیں، دوسرا مدحیہ :۔ جو تشبیب اور گریز کے بغیر براہِ راست مدح سے شروع ہوتا ہے۔

قصیدہ، ظاہری ہیئت کے اعتبار سے ایک مکمّل نظم ہوتا ہے، مگر معانی و مفاہیم کے اعتبار سے عموماً چار اجزا پر مشتمل ہوتا ہے :

۱۔ تشبیب : قصیدے کا ابتدائی حصّہ تشبیب کہلاتا ہے تشبیب کے معنی ذکرِ شباب کے ہیں۔ مگر تشبیب کے لیے موضوع کی پابندی نہیں ہوتی۔ تشبیب کے اشعار عموماً عشقیہ یا بہاریہ ہوتے ہیں۔ غزل کی ابتدائی شکل تشبیب تھی جسے بعد میں الگ صنفِ سخن کی حیثیت دی گئی مگر تشبیب کو نفسِ مضمون سے زیادہ طویل نہیں ہونا چاہیئے۔

۲۔ گریز : تشبیب کے بعد جب قصیدہ نگار اصل موضوع کا ذکر کرتا ہے تو اسے گریز کہتے ہیں۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ تشبیب اور قصیدے کے اصل مضمون (مدح یا ذم وغیرہ) کو فنکاری سے ایک دوسرے سے ملایا جاتے مثلاً شاعر تشبیب میں شکایتِ زمانہ کرتے ہوتے کہتا ہے کہ اب ساری مصیبتیں ختم ہوجائیں گی۔ کیونکہ میں نے ایسے شخص کا دامن تھام لیا ہے جو دنیا میں سخاوت و فیاضی میں اپنی مثال آپ

ہے۔ پھر شاعر ممدوح کی تعریف شروع کر دیتا ہے۔ اچھی گریز قصیدے کی خوبی ہوتی ہے، تشبیب اور گریز میں ربط جتنا عمدہ اور فطری ہوگا قصیدہ اتنا ہی بلند پایہ سمجھا جائے گا۔

۳۔ مدح : اس حصّے میں قصیدہ گو ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے، یعنی اس کی عظمت وشوکت، شرافت ونجابت، عدل وانصاف، شجاعت وبہادری، دینداری وخداترسی، قناعت وراست بازی اور علم دوستی وغیرہ۔ بعض اوقات ممدوح کے ساز وسامان مثلاً اس کے گھوڑے، تلوار، فوج اور ہاتھی وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔

۴۔ دُعاء: آخری حصّے میں ممدوح کو دُعا دی جاتی ہے، بعض اوقات شاعر اپنی اچھی یا بُری حالت ظاہر کرتا ہے۔ دُعا کے ذریعے قصیدہ گو اپنا صلہ بھی طلب کرتا ہے۔ دعاء قصیدے میں نازک مقام ہے اور قصیدے کی کامیابی کا انحصار بڑی حد تک دُعاء پر ہوتا ہے۔ قصیدے کے مقطع میں شاعر اپنا تخلص لاتا ہے۔

ہر قصیدے میں ان تمام اجزا کا موجود ہونا ضروری نہیں۔ بعض ایسے قصیدے بھی ملتے ہیں جن میں بغیر کسی تمہید کے مدح بیان ہوتی ہے۔ قصیدے کے لیے کوئی ایک موضوع متعین نہیں، اس میں مدح (تعریف) ذم (برائی) وعظ ونصیحت، اخلاق وحکمت اور حکایت و

شکایت وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔ دراصل عربی قصیدے کے موضوعات میں بڑی وسعت تھی عربی شعراء عشقیہ واردات، قلبی احساسات اور اپنے ماحول و مناظر کو قصیدے کا موضوع بناتے تھے۔ مگر فارسی شاعروں نے قصیدے کو خوشامد اور حصولِ انعام کے لیے بادشاہوں کی تعریف یا ناراضی اور مایوسی میں ان کی مذمّت تک محدود کر لیا۔ اُردو قصیدے کا سب سے بڑا موضوع مدح ہے۔ البتہ دیگر موضوعات پر بھی بہت سے قصیدے لکھے گئے ہیں۔

بعض لوگ ہجو کو ایک مستقل صنفِ سخن سمجھتے ہیں حالانکہ یہ قصیدے ہی کی ایک قسم ہے، جو نظم کسی کی مذمّت، بُرائی یا عیوب کے بیان میں لکھی جائے، وہ ہَجْو یا ہجویہ قصیدہ کہلاتی ہے۔

قصیدے کی زبان عموماً پرشکوہ اور لہجہ بلند آہنگ ہوتا ہے۔ قصیدے کا سب سے بڑا موضوع مدح ہے لہٰذا کسی کی شان میں تعریف کے لیے الفاظ و تراکیب بھی پُر رعب اور باوقار ہونے چاہئیں، تشبیہات و استعارات اور صنائع بدائع میں جدّت طرازی، نُدرت اور مُبالغہ آمیزی ہو اور اندازِ بیان پُرزور و پُرجوش ہو تو قصیدہ زیادہ مؤثّر ہوگا۔

اچھا قصیدہ معنوی اعتبار سے بلند تخیّل اور سچّے جذبات کا حامل ہوگا۔ اس کی زبان ابتذال، فحش گوئی، تعقید اور اجنبی محاورات سے پاک ہوگی،

صنائع بدائع برمحل اور برجستہ ہوں گے اور الفاظ و تراکیب میں شکوہ، وقار، شستگی اور تاثیر ہوگی۔ معیاری قصیدے کے اجزائے ترکیبی میں توازن اور تناسب ہوتا ہے۔ اس میں ناممکن الوقوع مبالغہ آرائی سے اجتناب ضروری ہے۔

اُردو شاعری میں قصیدے کی روایت فارسی سے آئی ہے اس لیے معنی و ہیئت دونوں اعتبار سے اس پر فارسی قصائد کا اثر نمایاں ہے اردو میں یوں تو ہر شاعر نے قصیدے لکھے مگر ضروری نہیں کہ ہر اچھا شاعر اچھا قصیدہ نگار ہو، چونکہ قصیدہ دیگر اصنافِ شاعری کے برعکس اپنا مخصوص اور منفرد مزاج رکھتا ہے۔ اس لیے صرف وہی شاعر قصیدے لکھنے میں کامیاب ہوئے جنھیں قصیدے کے مزاج سے فطری مناسبت تھی۔

اُردو شاعری کے دکنی دور میں یوں تو بہت سے شعرا مثلاً مشتاق، رستمی، ملک خوشنود، شاہ امین الدین اعلیٰ، نصرتی، قلی قطب شاہ، غوّاصی، افضل قادری وغیرہ قصیدے لکھّے مگر ان سب میں نصرتی کو اعلیٰ درجے کا قصیدہ نگار مانا جاتا ہے۔ شمالی ہند کے شعرا میں ولی، میر، تاباں، فغاں، مصحفی اور دیگر بہت سے شعرا

نے قصیدے لکھے مگر فنِ قصیدہ گوئی کے نقطہ نظر سے سودا، انشا، غالب، مومن اور ذوق اُردو کے بہترین قصیدہ گو مانے جاتے ہیں۔

سودا کے مزاج کو قصیدہ گوئی سے بڑی مناسبت تھی۔ وہ دربار دار آدمی تھے۔ ان کے ممدوحین کی فہرست خاصی طویل ہے۔ ان کے قصیدے تعداد اور معیار دونوں اعتبار سے دوسرے قصیدہ گو شاعروں سے بڑھ کر ہیں۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ بہت وسیع ہے۔ انھوں نے مشکل ردیفوں میں قصیدے لکھ کر اپنی قادرالکلامی کا ثبوت دیا ہے، اگرچہ ان کے قصیدوں میں بعض خامیاں بھی ہیں تاہم وہ اُردو کے بہترین قصیدہ نگار ہیں۔ ایک نقاد کا کہنا ہے کہ اگر سودا نہ ہوتے تو اردو کی قصیدہ گوئی کو زیرِ بحث لانا فضول ہوتا۔ ڈاکٹر ضیا احمد بدایونی کے بقول قصیدہ کو حقیقی معنوں میں قصیدہ انھوں نے ہی بنایا۔ سودا ہجو گوئی میں بھی بےمثال قدرت رکھتے تھے۔

ذوق نے ۲۵، ۲۶ قصیدے لکھے۔ اگرچہ قصیدے میں ان کا پایہ سودا کے برابر نہیں مگر ان کے قصیدے سلاست اور بندش کی چستی میں منفرد ہیں۔ انھوں نے اپنے قلم کو ہجو سے آلودہ نہیں کیا۔ ان کے قصیدوں میں مختلف علوم کی اصطلاحیں کثرت سے ملتی ہیں۔ ان کے بیشتر قصائد بہادر شاہ ظفر کی شان میں ہیں جنھوں نے ذوق کو خاقانیٔ ہند

کا لقب دیا تھا۔

غالب نے صرف چار قصیدے لکھے۔ مگر ان کا معیار بہت بلند ہے۔ وہ انفرادیت پسند شاعر تھے اس لیے انھوں نے سودا اور ذوق کے برعکس آسان زمینوں میں قصیدے لکھے۔ ان قصیدوں کی تشبیب میں بڑی ندرت ہے۔ غالب کے قصیدے عبدالسلام ندوی کے بقول "اردو شاعری کا سرمایۂ ناز ہیں"

مومن نے بھی متعدد قصیدے لکھے مگر دو کے سوا اُن کے سب قصائد حمدیہ اور نعتیہ ہیں۔ انھوں نے صلے کی توقع کے لیے کبھی قصیدہ نہیں کہا۔ اُن کے ہاں حُسنِ عقیدت اور جوشِ اخلاص کی فراوانی ہے ان کی تشبیب عموماً نادر اور دلکش ہوتی ہے انھیں متعدد علوم میں ید طولیٰ حاصل تھا اس لیے ان کے قصیدوں میں علمی الفاظ و اصطلاحات کی کثرت ہے۔ انھوں نے قصیدے کو جھوٹی خوشامد سے پاک رکھا۔ یہ ان کا بڑا کارنامہ ہے۔

بعد کے دور میں محسن کاکوروی نے عمدہ نعتیہ قصیدے لکھے۔ عزیز لکھنوی کے مذہبی قصیدے قابلِ ذکر ہیں۔ منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور سحر لکھنوی وغیرہ نے بھی اچھے قصیدے لکھے۔

اُردو قصیدے پر مجموعی نظر ڈالیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ قصیدے کو

امراء و سلاطین کے سبب عروج حاصل ہوا۔ شعراء ان کی جھوٹی خوشامد اور تعریف کرتے اور انعام پاتے۔ اس طرح جھوٹی شاعری کو فروغ ہوا جس کی بنیاد مضحکہ خیز مبالغہ آرائی پر تھی۔ بیشتر قصیدہ نگار اپنی ذاتی کمزوریوں کی بنا پر اسلامی غیرت اور خودداری کو برقرار نہ رکھ سکے۔ غالب جیسا خود پسند شاعر جب بہادر شاہ ظفر کو "مہرباںِ قیصر و جم" اور "اوستادِ رستم و سام" کہتا ہے تو تعجب ہوتا ہے۔ اردو قصیدہ گویوں سے تو وہ عرب شاعر اچھا تھا جس سے کسی عرب رئیس نے اپنی شان میں قصیدے کی فرمائش کی تو جواب ملا: اِفْعَلْ حَتّٰی اَقُوْلُ ــــ تم کچھ کر کے دکھاؤ تو میں کہوں۔ یہ شاعر دورِ جاہلیت سے تعلق رکھتا تھا، مگر ہمارے شعراء ماشاء اللہ مسلمان ہوتے ہوئے بھی خوشامد اور جھوٹ میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے میں مصروف رہے۔ رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کا فرمان ہے: جس نے کسی کی جھوٹی تعریف کی اس کے منہ میں خاک ــــ بہر حال اردو قصیدہ نگاروں نے فنی اور شعری جوہر دکھائے مگر بیشتر قصائد اردو شاعری کے لیے باعثِ فخر نہیں۔ ان میں مومنؔ وہ واحد قصیدہ نگار ہیں۔ جنھوں نے قصیدہ نگاری کو اس کے صحیح مصرف میں استعمال کیا۔

قصیدہ دورِ سلاطین و امراء کی پیداوار تھا۔ شخصی حکومتوں کے خاتمے

کے بعد اب قصیدے کے لیے فضا ساز گار نہیں رہی۔ اس لیے ایک رائج صنف کی حیثیت سے قصیدے کا خاتمہ ہو گیا۔ آج کل مدحیہ جذبات بالعموم نظم میں بیان ہوتے ہیں۔ قصیدے کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

کہ لکھا چاہتا ہے اس کی مدح — خَلق میں جس کا خلق ہے مشہور
یعنی نواب آصف الدّولہ — ہو سلیماں پہنچ کے جس تک مور
ہے تواں بخش ناتواں کا وہ — شاہد اس کا ہے متفق جمہور
لے گیا پیل پیل کو پشّہ — اس کے آگے گیا جو باہم زور
شعلہ پیرا ہو جس دم اس کی تیغ — ہو وے خاکِ سیہ عدم میں فتور
اس کی بُرّش کا وصف کیا میں کروں — سخت اور نرم پر باہیں دستور
سخت پر جیسے تار صابن میں — نرم پر جوں ہوا میں بالِ طیور
یاد میں اس کے یاند ھیے جو کمر — رن میں پھر لیے مظفّر و منصور

(مرزا سودا۔ قصیدہ در مدح نواب آصف الدّولہ)

بادشاہ کا نام لیتا ہے خطیب — اب علوِّ پایۂ منبر کھلا
سکّہ شہ کا ہوا ہے روشناس — اب عیارِ آبروئے زر کھلا
شاہ کے آگے دھرا ہے آئینہ — اب مآلِ سعیِ اسکندر کھلا
ملک کے وارث کو دیکھا خَلق نے — اب فریبِ طغرل و سنجر کھلا

(غالب۔ قصیدہ در مدح بہادر شاہ ظفر)

تو ہے وہ حامیٔ دُنیا و دیں زمانے میں
کہ تجھ سے زیب ہے دنیا کو دین کو توقیر
جہاں کو یوں تری صحت کے ساتھ ہے صحت
صحیح جیسے کہ قرآں ہو مع التفسیر

(ذوقؔ۔ قصیدہ بہ تقریب غسلِ صحت بہادر شاہ ظفر)

دُعائے طولِ عمرِ شہ پہ ہاتھ اُٹھیں نہ کیوں لاکھوں
کہ ذات اس کی نمونہ ہے خدا کی مہربانی کا
رعیّت شاد ملک آباد اور آزاد ہر ملّت
ادا حق کر دیا شاہِ دکن نے حکمرانی کا

(حالیؔ۔ قصیدہ در تہنیت جشنِ سالگرہ چہل سالہ نظام دکن)

گلِ خوش رنگ رسولِ مدنی عربی
زیبِ دامانِ ادبِ طرۂ دستارِ ازل
نہ کوئی اس کا مشابہ ہے نہ ہمسر نہ نظیر
نہ کوئی اس کا مماثل نہ مقابل نہ بدل
اوجِ رفعت کا قمر نخلِ دو عالم کا ثمر
بحرِ وحدت کا گہر چشمۂ کثرت کا کنول

(محسن کاکوروی۔ قصیدہ بہاریہ نعتیہ)

مرثیہ

مرثیہ عربی لفظ "رثا" سے بنا ہے۔ جس کے معنی ہیں مرنیوالے کی تعریف و توصیف۔ گویا مرثیہ ایسی صنفِ شعر ہے جس میں کسی مرنے والے کا ذکر اور اس کی تعریف حسرت اور غم کے انداز میں کی جاتی ہے۔

ظاہری ہئیت کے اعتبار سے ابتدا میں مرثیے کی کوئی خاص شکل متعین

نہ تھی۔ شعراء کبھی غزل کی طرح منفرق اشعار میں اظہارِ غم کرتے تھے اور کبھی مثلث، مربع، مخمس، مسدس ترکیب بند میں۔ یعنی ہر شکل میں مرثیے لکھے گئے مگر بعد میں مسدس رائج ہو گئی اور دوسری تمام ہیئتیں متروک ہو گئیں۔ مسدس ہیئت کے مرثیے میں بند کے پہلے چار مصرعوں میں کسی بات کی تفصیل بیان کرتے ہیں اور آخری دو مصرعوں میں اس تفصیل کی بنا پر کوئی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں۔ عموماً آخری دو مصرعوں میں ایسی دلچسپ یا عجیب بات بیان کی جاتی ہے کہ قاری خود بخود اگلے بند کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اردو کے تمام بڑے مرثیہ نگاروں نے مسدس ہیئت میں مرثیے لکھے ہیں۔

مرثیہ کئی طرح کا ہوتا ہے مثلاً وہ مرثیہ جو کسی شخص خصوصاً قومی رہنما وغیرہ کی وفات پر اظہارِ غم کے طور پر لکھا جاتا ہے جیسے ہر سال یومِ اقبال یا یومِ قائداعظم کے موقع پر دونوں رہنماؤں کے متعلق نظمیں کہی جاتی ہیں۔ ایسے مرثیوں کی حیثیت عموماً رسمی ہوتی ہے۔ بعض اوقات مرثیہ کسی ایسی عزیز ہستی کے متعلق ہوتا ہے، جس سے انسان کو ذاتی یا خاندانی نسبت ہو۔ مثلاً اقبال کا مرثیہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں"۔ اس کے لیے ضروری ہے، کہ دل کی گہرائیوں سے نکلے ورنہ اس کی حیثیت رسمی مرثیے کی ہو گی۔ مرثیے کی ایک شکل وہ ہے جس میں دینی رہنماؤں خصوصاً حضرت امام حسینؓ اور ان اعزّہ و اقربا اور شہدائے کربلا کا ذکر ہوتا ہے۔ انیس اور دبیر کے مرثیے

اسی نوعیت کے ہیں۔

مرثیہ تمام اصنافِ سخن میں ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اوّل:
اُردو شاعری میں مرثیہ وہ واحد صنفِ شعر ہے جو عربی یا فارسی شاعری سے مستعار نہیں (اُردو مرثیہ فارسی مرثیے سے بالکل ایک مختلف چیز ہے) یہ اُردو شعرا کی اپنی ایجاد ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدا میں اس کی کوئی واضح شکل مقرر نہ تھی، میر انیس اور میرزا دبیر کے زمانے میں مرثیے نے ایک متعین اور واضح صورت اختیار کی۔ دوم:
مرثیے میں دیگر اصنافِ شعر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ یعنی یہ ایک مرکّب صنف ہے جس میں قصیدے کی طرح مختلف انسانوں اور چیزوں کی مدح کی جاتی ہے۔ مثنوی کی طرح واقعات بیان کیے جاتے ہیں اور نظم کی طرح منظر نگاری اور غزل کی طرح جذبات نگاری ہوتی ہے، اس کے باوجود مرثیے کا انفرادی رنگ قائم رہتا ہے۔ سوم:
اُردو قصیدے اور مثنوی میں اگرچہ منظر نگاری اور مصوّری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں، مگر بحیثیتِ مجموعی ان پر ہمیشہ داخلیت کا غلبہ رہا۔ مرثیہ میں پہلی بار خارجی رنگ کو اہمیت دی گئی۔ اس کے نتیجے میں مرثیے نے بیانیہ شاعری کو درجۂ کمال تک پہنچا دیا۔ چہارم:
مرثیوں میں جابجا ایسے اخلاقی اشارے ملتے ہیں جن میں عام انسانوں کو

نیکی اور راست روی کی تلقین کی گئی ہے۔ امام حسین رضی اللہ عنہ اور آپ کے رفقاء کی شہادت سے یہ عظیم اخلاقی نتیجہ نکلتا ہے کہ باطل کے خلاف ڈٹ جانا اور حق کی خاطر جان دینا ہی دنیا کی سب سے بڑی نیکی ہے۔ پنجم: ڈاکٹر احسن فاروقی کے بقول: "مرثیہ شیعی مذہب اور اس کی ایک رسم سے متعلق ہے بلکہ اس کے دینی و اخلاقی عقائد کا بھی آئینہ دار ہے۔ شیعہ مذہب کے مذہبی و تاریخی پہلوؤں سے قطع نظر شیعوں کی عام ذہنیت بھی پوری طرح مرثیہ ہی میں نظر آتی ہے اور اس طرح اس کا ایک مخصوص قوم سے تعلق اس کی وہ خصوصیت ہے جو دنیا کی کسی شاعری میں نظر نہیں آتی۔"

معیاری مرثیے کے لیے ضروری ہے کہ:

۱۔ ایک ہی موضوع یعنی رنج و غم اور ماتم کے بیان میں تنوّع ہو ورنہ یکسانیت کے سبب مرثیہ دلکشی کھو بیٹھے گا۔

۲۔ واقعاتِ کربلا کے بیان میں حقیقی اور سچّے واقعات بیان ہوں، ضعیف روایات سے اجتناب ضروری ہے۔ ورنہ مرثیے میں تاثیر پیدا نہ ہو گی۔

۳۔ مرثیے کا مجموعی اثر المیے کا ہونا چاہیے، ورنہ مرثیے کی مختلف

تفصیلات سے سامعین مختلف اثرات قبول کریں گے اور مرثیے کا اصلی مقصد فوت ہو جائے گا۔

۴۔ مرثیے کی زبان میں موقع محل کی مناسبت کا خیال رکھنا چاہیے۔

اُردو مرثیے کا سُراغ دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے، بعد کے دور میں بھی بیسیوں شاعروں نے مرثیے لکھے ان میں آبرو، میر ضاحک، سودا، میر، مصحفی، نظیر اکبر آبادی، قائم چاند پوری وغیرہ اہم ہیں۔ سودا نے مرثیہ نگاری کی صورت و معنی میں بہت سے اضافے کیے۔ مرثیے کا ادبی لہجہ سنوارا اور اسے ادبی وقار بخشا۔ سودا کے مرثیوں میں سیرت و کردار کے نقوش، واقعات، مناظر کی تصویریں، زبان و بیان کی سادگی اور طرزِ اظہار کی شیرینی کی خوبیاں ملتی ہیں۔ سودا کے بعد میر، قائم چاند پوری مصحفی اور میر حسن نے بھی اچھے مرثیے کہے۔ غالب نے زین العابدین خاں عارف کا دردانگیز مرثیہ لکھا۔

شاہانِ اودھ کے دور میں شیعیت کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ لکھنؤ میں شیعوں کی مخصوص رسوم اور عزاداری کے ساتھ مرثیہ گوئی کا رواج قدرتی تھا۔ اس دور میں یوں تو بے شمار شعرا نے مرثیے لکھے مگر اوّل خلیق اور ضمیر اور دلگیر اور فصیح نے اور پھر انیس اور دبیر نے مرثیے کو انتہائی عروج و کمال تک پہنچا دیا۔ خلیق کی زبان فصیح و سادہ ہے، میر ضمیر نے مرثیے

کی صورت میں تبدیلیاں کر کے اسے زیادہ دلچسپ بنایا۔ مرثیے کی ترقی میں ان کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔

میر ضمیر نے "مرثیے کی ظاہری شکل متعین کر دی تھی اور اسے لکھنؤ کی نئی فضا کے مطابق بنا دیا تھا۔ انیس اور دبیر نے مرثیے میں داخلی تبدیلیاں کیں۔" میر انیس کے مرثیے، مرثیہ نگاری کا شاہکار ہیں، ان کی زبان سادہ اور رواں ہے۔ دبیر کی زبان پُر شکوہ اور فارسی عربی آمیز ہے، خلیق و ضمیر اور انیس و دبیر کی باہمی مسابقت سے مرثیے کو بڑی ترقی ملی۔

دورِ انیس و دبیر کے بعد بھی بہت سے شعرا نے مرثیے کہے جس سے اردو مرثیے کے ذخیرے میں نہ صرف اضافہ ہوا بلکہ اس میں تنوّع بھی پیدا ہوا، حالی نے غالب کی وفات پر جو طویل مرثیہ لکھا اس پر عبدالسلام ندوی کے بقول: "اردو شاعری جس قدر بھی ناز کرے، کم ہے"۔ اقبال کے مرثیوں میں "والدہ مرحومہ کی یاد میں" "داغ" اور "مسعود مرحوم" بلند پایہ مرثیے ہیں۔ چند مرثیہ نگار: دلّو رام کوثری، جمیل مظہری، ڈاکٹر صفدر حسین، صبا اکبر آبادی، نسیم امروہوی، جوش ملیح آبادی۔

مختلف مرثیوں سے چند اشعار بطورِ نمونہ ملاحظہ ہوں:-

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

آئے ہو کل اور آج ہی کہتے ہو کہ جاؤں
مانا کہ ہمیشہ نہیں اچھا کوئی دن اور

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اَور

ہاں اے فلکِ پیر، جواں تھا ابھی عارفؔ
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اَور

تم کون سے ایسے تھے کھرے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اَور

(غالبؔ - زین العابدین عارفؔ کا مرثیہ)

لکھی جائیں گی کتابِ دل کی تفسیریں بہت
ہوں گی اے خوابِ جوانی تیری تعبیریں بہت

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟
اُٹھ گیا ناوک فگن مارے گا دل پر تیر کون؟

اشک کے دانے زمینِ شعر میں بوتا ہوں میں
تو بھی رو اے خاکِ دلّی! داغؔ کو روتا ہوں میں

(اقبالؔ، داغؔ کا مرثیہ)

ان سے میں عرض یہ کرتا ہوں کہ اے شاہِ زماں
پسرِ فاطمہ پیاسا ہے، مجھے پیاس کہاں
صبح سے جھولے میں بے ہوش ہے اصغرِ ناداں
تشنہ لب ہے کئی دن سے علی اکبر سا جواں

پیاسا ہوں، اس پہ بھی پانی نہ پیوں گا، مولا
جامِ کوثر نہ بِن آقا کے پیوں گا، مولا

(مرزا دبیرؔ)

ناگاہ تیر ادھر سے چلے جانبِ امام
گھوڑا بڑھا کے آپ نے حجّت بھی کی تمام

نکلے ادھر سے شہ کے رفیقانِ تشنہ کام
بے سر ہوئے پروں میں سرانِ سپاہِ شام

بالا کبھی تھی تیغ کبھی زیرِ تنگ تھی
ایک اک جنگ مالکِ اشتر کی جنگ تھی

(میر انیس)

جہاں تک مستقبل میں مرثیہ نگاری کا تعلق ہے اوّل تو میر انیس نے مرثیہ کو ترقی کی اس آخری انتہا (saturation) تک پہنچا دیا کہ اس میں کوئی نئی بات پیدا کرنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ دوسرے وہ ماحول، فضا اور زمانہ ہی نہیں رہا جس میں مرثیہ نشوونما پا سکے لہٰذا مرثیے کی ترقی کے امکانات بہت کم ہیں۔

شہر آشوب

شہر آشوب کے لغوی معنی ہیں "شہر کے لیے فتنہ و ہنگامہ" یا شہر میں جمع ہونیوالے "یا شہر میں فتنہ برپا کرنے والے۔" اصطلاح میں اس نظم کو کہتے ہیں جس میں مختلف پیشوں اور طبقوں سے تعلق رکھنے والوں کا ذکر ہو۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے الفاظ میں شہر آشوب وہ نظم ہے "جس میں شہر یا ملک کی اقتصادی یا سیاسی بے چینی کا تذکرہ ہو یا شہر کے مختلف طبقوں کی مجلسی زندگی کے کسی پہلو کا نقشہ مزاحیہ، طنزیہ یا ہجویہ انداز میں کھینچا گیا ہو۔"

شہر آشوب کے لیے کوئی ایک ہیئت مقرر نہیں، ہر ہیئت میں شہر آشوب لکھے گئے ہیں۔ بعض شعرا کے ہاں آشوبیہ غزلیں ملتی ہیں۔ شہر آشوب میں شاعر کا انداز ہمدردانہ یا طنز و تضحیک اور ہجو کا ہوتا ہے۔ بعض اوقات شہر آشوب مرثیے اور نوحے کے انداز میں لکھے جاتے ہیں۔ بعض شہر آشوبوں میں لفظی رعایتوں کا اہتمام کیا جاتا ہے۔

شہر آشوب کے موضوعات میں بڑا تنوّع ہے۔ جوں جوں شہر آشوب نے ترقی کی اس کے مفہوم و موضوع میں بھی وسعت آتی گئی، اس صنفِ شعر کے اہم موضوعات حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ لڑکوں کا حسن و جمال جو باعثِ فتنہ ہو۔

۲۔ شہر یا ملک کی بربادی۔

۳۔ کاریگروں اور اہلِ حرفہ کی بے روزگاری۔

۴۔ شہر کی اقتصادی بدحالی۔

۵۔ سیاسی ابتری اور انتشار۔

قدیم ترکی اور فارسی ادب میں شہر آشوب کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ محمد شاہ کے عہد میں سیاسی اور ملکی انتشار و ابتری کے نتیجے میں اردو میں بڑی کثرت سے شہر آشوب لکھے گئے۔ ابتدائی دور

میں شاکر ناجی، کمترین، حاتم اور قائم نے شہر آشوب لکھے۔ شاکر ناجی کے شہر آشوب میں نادر شاہی حملے، دہلی کی بربادی اور ہندوستان کی فوج کی بزدلی کا ذکر ہے۔ سودا اور میر نے اسی کی تقلید کی۔ سودا کے ایک شہر آشوب کی ہیئت قصیدے کی ہے اور دوسرے کی مخمّس کی۔ قصیدہ شہر آشوب ۹۶ اشعار کا ہے، جس میں عوام کی بیروزگاری، قلّتِ معاش اور دہلی کی بربادی کا ذکر ہے۔ میر نے اپنے شہر آشوب میں اقتصادی بدحالی اور درباری ماحول کا نقشہ کھینچا ہے۔ میر و سودا کے شہر آشوب اپنے زمانے کی سیاسی فضا کی کامیاب عکّاسی کرتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوب میں آگرے کی معاشی بدحالی، فوج کی حالتِ زار، عمارتوں اور باغوں کی تباہی و بربادی کا مقامی زبان میں خوبصورت نقشہ کھینچا گیا ہے۔ نظیر کے لہجے سے دردمندی جھلکتی ہے۔ راسخ عظیم آبادی، شفیق اورنگ آبادی، سیّاح، حسرت اور میر حسن نے متعدد شہر آشوب لکھے۔

۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے بعد شہر آشوب کی ہیئت اور موضوع میں کتنی تبدیلیاں آئیں۔ اب شہر آشوب میں ہجو اور طنز کی جگہ مرثیے اور نوحے کا رنگ غالب آگیا۔ اس زمانے کے بیشتر شہر آشوبوں کا موضوع دہلی کی تباہی و بربادی ہے جن کے دو مجموعے کتابی شکل میں "فغانِ دہلی" (مرتبہ محمد تفضل حسین کوکب ۱۲۸۰ھ) اور "انقلابِ دہلی" مطبوعہ ۱۹۳۱ء

کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ دہلی کے متعلق شہر آشوب لکھنے والوں میں آرزو دہلوی، افسردہ دہلوی، تشنہ، سالک، سوزاں، ظہیر، عیش، کامل، مبین، محسن، داغ، غالب، حالی وغیرہ نمایاں ہیں۔ ان شعراء نے دہلی کی عظمت اور انقلاب کی ہمہ پہلو تباہ کاری و بربادی کی داستانوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ غم نامے دلی کی تہذیب و معاشرت کے مرثیے ہیں۔ اگرچہ ان پر نوحے کا رنگ غالب ہے۔ مگر ہر شاعر کا انفرادی تاثر جدا ہے۔ کوئی بادشاہت کے خاتمے پر رو رہا ہے، کسی کو احباب کے بچھڑنے کا زیادہ غم ہے، کسی کو دلّی کی علمی شخصیات اور مجالس کے خاتمے کا رنج ہے، کسی کو اپنے بیوی بچوں کی ہلاکت کا صدمہ ہے، کسی کو دلّی کی تاریخی عمارات اور یادگاروں کی تباہی کا قلق ہے۔ غرض ہر شہر آشوب شاعر کے ذاتی رجحانات کا آئینہ دار ہے۔ اور اسی نسبت سے اس کے لہجے اور زبان و بیان میں تنوّع ہے۔ تاہم دہلی شہر سے محبّت کا گہرا جذبہ سب کے ہاں موجود ہے — ان شہر آشوبوں سے پتہ چلتا ہے کہ دہلی پر قبضے کے بعد انگریزوں نے کس طرح دہلی کو تاراج کیا، شہر فار ذلیل اور رسوا ہوئے، محبّ وطن لوگوں کو قتل کیا گیا۔ شاہی خاندان کے افراد شہر سے نکل کر جائے امن کی تلاش میں در بدر کی ٹھوکریں کھاتے پھرے، ان تمام شہر آشوبوں میں داغ کا شہر آشوب انفرادی

خصوصیت کا حامل ہے اور زبان و بیان کی خوبی اور اثر انگیزی کے لحاظ سے بے نظیر ہے۔ بعض شعرائے نے دہلی کی تباہی پر آشوبیہ غزلیں بھی لکھیں۔ دہلی کی تباہی کے اثرات کم اور ملک کی سیاسی فضامیں تبدیلی ہوئی تو شہر آشوب کا رنگ بھی بدل گیا۔ اس دور میں برق لکھنوی، جان صاحب، کیفی دہلوی، صفی لکھنوی اور عمر انصاری نے متعدد شہر آشوب لکھے۔ حالی کے شہر آشوب "مدوجزر اسلام" اور "شکوۂ ہند" اسمٰعیل میرٹھی کے قصیدۂ عبرت" نوائے زمستان" اور "قلعہ اکبر آباد" اور شبلی کا شہر آشوب اسلام زیادہ اہم ہیں۔ جدید دور میں شہر آشوب نہیں لکھا جاتا مگر سیاسی اور اقتصادی موضوعات پر لکھی جانے والی اکثر نظمیں شہر آشوب کے ذیل میں آتی ہیں۔ تقسیم ہندوستان اور پھر سقوطِ مشرقی پاکستان کے نتیجے میں جو قتل و غارت، بے روزگاری، اقتصادی پریشانی اور انتشار و ابتری کی کیفیات پیدا ہوئیں جدید شعراء نے اپنے انداز میں ان پر نظمیں لکھیں۔ ایک لحاظ سے انھیں بھی شہر آشوب کا نام دیا جا سکتا ہے۔ شہر آشوب کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس
کہ جن کے دیکھے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہوئے زندگی سے اداس
بجائے گل، چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس

کہیں ستوں پڑا ہے کہیں ہے غول

(سودا کا مخمس شہر آشوب)

ماریں ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار
اور جتنے پیشہ دار ہیں روتے ہیں زار زار
کوٹے ہے تن لہار تو پیٹے ہے سر سنار
کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار
چھتیس پیشے والوں کا ہے کاروبار بند

(نظیر اکبر آبادی کا مخمّس شہر آشوب)

کالج یہاں پہ جتنے ہیں سب لاجواب ہیں
اسکول بھی ہمارے یہاں بے حساب ہیں
بیکار کچھ ہیں بعض حماقت مآب ہیں
بیکار مدرسے ہیں مکاتب خراب ہیں
بڑھ کر ہے جامعہ تو از اندیشہ و گماں

(شہر یہ بن باسی کا شہر آشوب۔ لکھنؤ کے بارے میں)

واسوخت

واسوخت کے لغوی معنی اعراض، روگردانی، تنفّر اور بیزاری کے ہیں۔ اصطلاح میں یہ وہ صنف شاعری ہے، جس میں محبوب کی بے وفائی، تنگ دلی اور اس کے ظلم و ستم کا ذکر کر کے اسے برا بھلا کہا جاتا ہے،

تلخ لہجے میں اسے جلی کٹی سنائی جاتی ہیں اور دھمکی بھی دی جاتی ہے کہ اگر محبوب نے اپنے رویّے میں تبدیلی پیدا نہ کی اور عاشق کی طرف ملتفت نہ ہوا تو وہ اس کی محبت سے دستبردار ہو کر کسی اور شخص سے دل لگالیگا۔

واسوخت عموماً مسدّس یا مثمّن ترکیب بند ہیئت میں لکھا جاتا ہے کبھی کبھار اس کے لیے کوئی اور ہیئت بھی اختیار کی جاتی ہے۔ مثلاً غزل کی ہیئت۔ تاباں کا ایک واسوخت ترکیب بند ہیئت میں ملتا ہے۔ فیض احمد فیض نے ایک واسوخت غزل کی ہیئت میں لکھا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا۔ واسوخت میں عاشق کا خطاب ایک ایسے محبوب کی طرف ہوتا ہے، جس کی بے وفائی سے عاشق بیزار ہوتا ہے اور اب وہی محبوب جو کسی وقت عاشق کے لیے جانِ تمنّا اور وجۂ قرار تھا، لائقِ لعنت و ملامت ٹھہرا ہے۔ واسوخت میں محبوب سے گلے شکوے ہوتے ہیں اور اس پر طعن و تشنیع کی جاتی ہے۔ اس (بنیادی) موضوع کے علاوہ واسوخت نگار اپنی طبیعت کے مطابق بعض ضمنی موضوعات کا تذکرہ بھی کرتا ہے مثلاً سراپا نگاری، زنانہ آرائشِ لباس اور زیورات کی تفصیل وغیرہ۔

واسوخت کا موجد ایک فارسی شاعر وحشی یزدی ہے۔ اُردو میں یہ صنفِ شعر، فارسی واسوخت کی تقلید میں رائج ہوئی۔ آبرو، قائم،

سودا، تاباں، میر، قلق، جرأت، امیر مینائی وغیرہ نمایاں واسوخت نگار ہیں۔ محمد حسین آزاد نے میر کو اردو کا سب سے پہلا واسوخت نگار قرار دیا ہے۔ مگر یہ درست نہیں کیونکہ میر سے پہلے بھی کئی شعراء نے واسوخت لکھے۔ یہ الگ بات ہے کہ اُس وقت تک "واسوخت" کا لفظ رائج نہ ہوا تھا۔ مثلاً آبرو کی نظم "جوش وخروش" میر کے واسوختوں سے پہلے لکھی گئی اسے واسوخت کا نام نہیں دیا گیا۔ مگر مفہوم و موضوع کے اعتبار سے یہ واسوخت ہے۔ حاتم کے واسوخت کی زبان آبرو کے مقابلے میں زیادہ صاف سلیس رواں اور شیریں ہے۔ تاباں اور سودا کا انداز اپنے پیشروؤں سے جُدا ہے۔ تاباں کے ہاں حاتم کا سا سوز و گداز اور لطف بیان مفقود ہے۔ سودا کی زبان میں زیادہ نکھار ہے اور لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ میر نے چار واسوخت لکھے اور واسوخت کو زیادہ دلچسپ اور دلکش بنا کر اسے ایک مستقل صنفِ شعر کی حیثیت دی۔ ان کے ہاں شدتِ جذبات کے باوجود تلخی مفقود ہے۔ میر کا لہجہ دھیما اور پُرسوز ہے۔ امانت نے واسوخت کو عروج تک پہنچایا مگر ان کے ہاں لکھنوی لذتیت اور بے باکی کا غلبہ ہے۔ ایک نقاد کے الفاظ میں "امانت جس دوسرے معشوق سے دل لگانے کی دھمکی دیتے اس کے حسن، شوخی اور دلربائی کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ اصل

معشوق کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ سادگیٔ الفاظ اور سلاستِ بیان کے بجائے امانت کے اشعار میں رنگینی و بدکاری پائی جاتی ہے۔ اگرچہ واسوخت کی ابتدا دہلی سے ہوئی، لیکن اس کی معراج لکھنؤ میں ہوئی۔" یہی سبب ہے کہ واسوخت کی ترقی یافتہ شکل لکھنوی شاعری کی طرح عریانی، فحاشی، ابتذال، رکاکت، ہوس پرستی اور لفظی صنعت گری کا نمونہ ہے۔

واسوخت کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

اب وہ اخلاص محبت کی طرح بھول گئے
چھپ کے ملنے کی وہ خلوت کی طرح بھول گئے
ہم نشینی کی، وہ صحبت کی طرح بھول گئے
پیار کی، ناز کی، اُلفت کی طرح بھول گئے
مہربانی کی، وہ شفقت کی طرح بھول گئے
غیر سوں مل کے محبت کی طرح بھول گئے

(آبرو کا واسوخت)

زندگانی ہو تجھے ہاتھ سے اُس کے دشوار
کوئی دن تو بھی پھرے جان سے اپنی بیزار
پہنچیں ہر آن میں ان سے تجھے سو سو آزار
طنز و تعریض، کنائے کی رہے اک بوچھاڑ
جا کے ٹک سامنے اس کے تو بہت تر آئے
عرقِ شرم میں ڈوبا ہوا سب گھر آئے

(میر کا واسوخت)

ریختی

ریختی وہ صنفِ شعر ہے۔ جس میں عورتوں کی گفتگو، ان کے جذبات اور ان کے معاملاتِ حُسن و عشق وغیرہ کو ان کی زبان میں بیان کیا جاتا ہے۔ یہ صنفِ شعر اُردو شعرا کے غیر معتدل اور غیر صحت مندانہ رجحانات کی آئینہ دار ہے۔

ریختی بالعموم غزل کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے مگر اس کا انداز، طرز، لہجہ، حتیٰ کہ زبان وبیان غزل سے قطعاً مختلف بلکہ متضاد ہوتے ہیں۔ غزل کے رمز وایجا اور اختصار کے برعکس ریختی میں ہر بات، ہر واقعے اور ہر معاملے کو تفصیل اور شرح وبسط کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ بعض شعرا نے مستزاد ہیئت میں بھی ریختی لکھی ہے۔

ریختی کا موضوع اگرچہ عورتوں کے عشقیہ جذبات واحساسات اور ان کی زندگی کی دیگر کیفیات کا اظہار ہے تاہم ریختی میں عشق کا جسمانی پہلو غالب ہوتا ہے۔ معاملہ بندی اور بعض پست حرکات وتفصیلات ریختی کا موضوع ہیں۔ جن کے بیان سے انسان ہیجان انگیزی کا شکار ہو۔ اس اعتبار سے ریختی ایک فحش اور مبتذل صنف شمار ہوتی ہے۔

دکن کے شاعر سیّد میراں ہاشمی کو ریختی کا موجد مانا جاتا ہے، مگر ہاشمی سمیت بعد کے متعدد غیر معروف ریختی گوؤں کے ہاں ریختی کا انداز بڑا معتدل ہے۔ ہاشمی نے ہندی شاعری کی تقلید میں عورت کو مرد کا عاشق قرار دیکر اس کے عاشقانہ جذبات و واردات بیان کیے، مگر بعد میں لکھنؤ کے ریختی گوؤں نے اسے ایک معیوب اور لغو صنفِ شعر بنا دیا۔ انشاؔ کی ریختی میں دبستانِ دہلی کا رنگ غالب ہے۔ انشاؔ اور جانؔ صاحب نے ریختی کو عورتوں کے مخصوص محاورات و الفاظ کا نمایندہ بنایا۔ ریختی کے ذریعے ادنیٰ طبقے کی عورتوں مثلاً مالنوں، ڈومنیوں اور مہترانیوں تک کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے اور ان کی مخصوص اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں۔ اس طرح اُردو میں نئے الفاظ و محاورات کے ایک بیش قیمت ذخیرے کا اضافہ ہوا۔ مگر اس افادیت سے قطع نظر اکثر ریختی گوؤں نے احتیاط و اعتدال کو ملحوظ نہ رکھا اور ریختی میں بعض ایسی باتیں بھی شامل ہو گئیں، جن سے لذّت پرستی کو ہوا ملتی ہے۔ ریختی گوؤں میں جان صاحب کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ ان کے علاوہ جرأت، ہمدم، نازنین، صاحبقراں، عیاش، ناز، اوباش اور بیگم وغیرہ نے ریختی کے فروغ اور ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔

ریختی کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بہار بیٹھوں گی
بہانا کر کے موتیاں کا پروتی ہار بیٹھوں گی۔

(سیّدہ میراں ہاشمی)

جو ہم کو چاہے اُس کا خدا نِت بھلا کرے
دودھوں نہائے اور وہ پوتوں پھلا کرے

(انشاء اللہ خاں انشا)

یہ دل مسوس کے چپ بھی نہیں رہا جاتا،
گلہ جو کرتی ہوں چاہت کا ہے مزا جاتا

(رنگین)

کہاں تھی رات کو ڈھونڈا نہ اِس گھر میں نہ اُس گھر میں
ترا عاشق تجھے دونوں جگہ جا کر پکار آیا۔

(بیگم)

پیروڈی

پیروڈی کا لفظ "پیروڈیا" سے بنا ہے جس کے لغوی معنی ہیں: "جوابی نغمہ" —— اصطلاح میں وہ صنفِ ظرافت (نظم یا نثر) ہے جو کسی کے طرزِ نگارش کی طرز اور نقل میں لکھی گئی ہو مگر اصل نگارش کے الفاظ و خیالات

کو اس طرح بدل دیا جائے کہ مزاحیہ تاثرات پیدا ہو جائیں۔ پیروڈی میں کسی کی نگارش کی تقلید کر کے اس کے اسٹائل یا خیالات کا مذاق اڑانے کی کوشش کی جاتی ہے۔

پیروڈی نظم کے ساتھ مخصوص نہیں۔ اُردو میں نثری پیروڈیاں بھی ملتی ہیں مگر نسبتاً کم ——— پیروڈی کا اُردو ترجمہ "تحریف" کیا گیا ہے، اسے مضحکہ خیز تصرّف یا لفظی نقّالی بھی کہہ سکتے ہیں۔

اُردو میں پیروڈی ایک جدید صنف ہے۔ اس کا آغاز اگرچہ انگریزی ادب کی ہندوستان میں ترویج سے وابستہ ہے، مگر قدیم اُردو شاعری میں پیروڈی کی خودرو شکل کا سُراغ ملتا ہے۔ انشا اور مصحفی نے آپس کی معاصرانہ چشمکوں میں جو اشعار کہے اُن میں پیروڈی کا عکس نظر آتا ہے۔ ابتدائی دور میں ترکھون ناتھ ہجر، سرشار، اکبر الہ آبادی اور دورِ جدید میں کنہیّا لال کپور، داہی، پروفیسر عاشق محمد، سیّد محمد جعفری، مجید لاہوری، فرقت کاکوروی، صادق مولٰی، قاضی غلام محمد، این بی سین ناشاد، راجہ مہدی علی خاں، خضر تمیمی، نذیر احمد شیخ اور مسٹر لاہوری وغیرہ نے کامیاب پیروڈیاں کہی ہیں۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اصل شعر: کسی نے گر کہا مرتا ہے مومن
کہا ہم کیا کریں مرضی خدا کی

پیروڈی : کسی نے گر کہا مرتا ہے اکبر

کہا ہم کیا کریں مرضی ہماری

(اکبر الہ آبادی)

اصل شعر : کریما بہ بخشائے بر حالِ ما

کہ ہستم اسیرِ کمندِ ہوا

(سعدیؒ)

پیروڈی : کریما بہ بخشائے بر حالِ بندہ

کہ ہستم اسیرِ کمیٹی و چندہ

(اکبر الہ آبادی)

اصل شعر : اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا

جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

(حالی)

پیروڈی : اے سوٹ تو نے اکثر کپڑوں کو کھا کے چھوڑا

پوشاکِ مشرقی کا خاکہ اڑا کے چھوڑا

(نذیر احمد شیخ)

علامہ اقبال کی معروف نظم "شکوہ" کا ایک بند ہے : ؎

صفحۂ دہر سے باطل کو مٹایا ہم نے   نوعِ انساں کو غلامی سے چھڑایا ہم نے

تیرے کعبے کو جبینوں سے بسایا ہم نے　　تیرے قرآن کو سینوں سے لگایا ہم نے
پھر بھی ہم سے یہ گلا ہے کہ وفادار نہیں
ہم وفادار نہیں، تو بھی تو دل دار نہیں

سیّد محمد جعفری نے اس کی پیروڈی اس طرح کی ہے: ؎

عطر میں ریشمی رومال بسایا ہم نے　　ساتھ لائے تھے مصلّٰی وہ بچھایا ہم نے
دور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے　　ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے
"پھر بھی ہم سے یہ گلا ہے کہ وفادار نہیں"
کون کہتا ہے کہ ہم لائقِ دربار نہیں

گیت

گیت گانے کی چیز کو کہتے ہیں۔ اس کا موسیقی سے گہرا تعلق ہے۔ اس لیے گیت میں سُر تال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

اصطلاح میں گیت وہ صنفِ شعر ہے جس میں ایک عورت، مرد کو مخاطب کرکے اظہارِ محبت کرتی ہے۔ گیت میں جذبات و احساسات خصوصاً ہجر اور فراق کی کیفیت بڑے والہانہ انداز میں بیان کی جاتی ہے۔ بعض گیتوں میں محبت

کا اظہار مرد کی طرف سے بھی ہوتا ہے مگر گیت کا بنیادی مزاج یہی ہے کہ وہ محبّت میں مبتلا ایک عورت کے دل کی پُکار ہے۔

اُردُو گیت کی بنیاد ہندی گیت پر ہے۔ لٰہذا اس کی فارم اور زبان و بیان پر ہندی گیتوں کا گہرا اثر ہے۔ اُردُو گیت میں بھی ہندی کے الفاظ، خالص ہندوستانی تلمیحات اور مقامی موسموں، درختوں اور پھلوں وغیرہ کے نام بکثرت استعمال ہوتے ہیں۔ گیت کا لہجہ نسائی اور دھیما اور الفاظ نرم اور سبک ہوتے ہیں۔ گیت کا مجموعی مزاج نسوانی اور مقامی ہے۔ گیت کی کوئی خاص ہیئت مقرر نہیں۔

امیر خسرو کے بعض اشعار میں اُردُو گیت کی اوّلین جھلک نظر آتی ہے۔ دکنی شعرا میں محمد قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، میراں شاہ ہاشمی کی شاعری میں اُردُو گیت کے ابتدائی نمونے ملتے ہیں کیونکہ ان کا لہجہ نسوانی ہے، زبان ہندی ہے اور اظہارِ محبت عورت کی طرف سے ہوا ہے۔ اردو شاعری کا مرکز دکن سے شمالی ہند منتقل ہوا تو وہاں گیت پروان نہ چڑھ سکا کیونکہ دہلی کی ادبی فضا گیت کے فروغ کے لیے سازگار نہ تھی۔ انیسویں صدی میں امانت لکھنوی نے "اِندر سبھا" تصنیف کی۔ یہ ایک ڈراما تھا اور ڈرامے کی فضا گیت کے لیے بڑی مناسب ہوتی ہے، اس میں گیت کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ اس کے بعد قریبی زمانے میں متعدد تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہوئیں اور ڈرامے

بڑی کثرت سے لکھے اور کھیلے جانے لگے چنانچہ اکثر ڈرامہ نگاروں خصوصاً آغا حشر نے گیت لکھے۔

عظمت اللہ خاں وہ پہلے گیت نگار ہیں، جنھوں نے اُردو میں منفرد اسلوب کے گیت لکھ کر گیت کو ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ ان کے بعض گیتوں میں خطاب عورت کی طرف ہے، مگر گیت کا مزاج بدستور قائم ہے۔ اس کے بعد اختر شیرانی، حفیظ جالندھری، ساغر، تاثیر وغیرہ نے عمدہ گیت لکھے۔ میراجی نے اپنے گیتوں میں خالص ہندوستانی عورت کو پیش کیا اور اس کے جسمانی پہلو کو بطورِ خاص اہمیت دی۔ ان کے بعد اندرجیت ورما، امرچند قیس، مقبول حسین احمد پوری، آرزو لکھنوی، قیوم نظر، مجروح سلطان پوری، وقار انبالوی، لطیف انور اور عرش ملسیانی وغیرہ نے گیت لکھے، دورِ جدید کے گیت نگاروں میں شکیل بدایونی، قتیل شفائی، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، منیر نیازی، جمیل الدین عالی، تنویر نقوی، ناصر شہزاد، سیف الدین سیف اور زبیر رضوی وغیرہ اہم ہیں۔ ان میں سے بعض شعرا نے فلمی تقاضوں اور ضرورتوں کے تحت گیت لکھے، مگر اس سے اُردو گیت کے ذخیرے میں بہر حال اضافہ ہوا۔

گیت کی مثالیں:

آم پہ کوئل کوک اُٹھی ہے سینے میں اک ہوک اُٹھی ہے
بن جاؤں نہ کہیں سودائی جانوروں کی رام دُہائی

چبھتی ہے نس نس میں
دل ہے پرائے بس میں
(حفیظ جالندھری)

پھر جاگے گل بوٹے،
سورج چمکا چشمے پھوٹے
پھر جاگے گل بوٹے

سوئی ہوئی تھی ندی جاگی
بھونرا، پدڑی، مینا، شاما
جاگے چمن کے پرانے راگی

لپک جھپٹ کر آئیں جائیں
بگڑ بپھر کر شور مچائیں

دھیان کی لہراتی چھاؤں کے
بھورے کالے بادل
رم جھم جھوم کر برسیں
(قیوم نظر)

اَصنافِ نظم
بہ لحاظِ ہیئت

مثنوی

مثنوی عربی لفظ ہے۔ اس سے مُراد ہے وہ مُسلسل نظم، جس کے ہر شعر میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور تمام اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔ مثنوی میں ہر طرح کے خیالات، واقعات اور مطالب ادا ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے یہ بڑی مفید اور وسیع صنفِ شعر ہے۔ خصوصاً واقعہ نگاری کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اخلاقی، مذہبی اور تاریخی موضوعات پر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ مثنویوں میں قدرتی مناظر، معاشرتی رسوم و رواج، انسانی جذبات و احساسات وغیرہ کی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں۔

مثنوی میں قصیدے یا غزل کی طرح شروع سے آخر تک قافیے یا ردیف کی پابندی نہیں ہوتی۔ ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثنوی کے اشعار کی تعداد بھی مقرر نہیں ہوتی۔ فارسی میں سینکڑوں اور ہزاروں اشعار کی

مثنویاں ملتی ہیں۔ مثنوی عموماً چھوٹی بحروں میں لکھی جاتی ہے۔ نظامی گنجوی نے پانچ مثنویاں پانچ مختلف اوزان میں کہی ہیں۔ امیر خسرو نے تین اوزان کا اضافہ کیا۔ پرانی مثنویوں میں ان مقررہ اوزان کی پابندی کی گئی ہے مگر مروّجہ اور مقررہ اوزان کے علاوہ دوسرے وزن میں بھی مثنوی لکھنا جائز ہے۔ مثنوی میں مضامین کی ایک خاص ترتیب ہوتی ہے۔ پہلے حمد و نعت و منقبت پھر بادشاہ کی تعریف اس کے بعد وجۂ تالیف اور اس کے بعد اصل قصّہ یا داستان شروع ہوتی ہے جسے مختلف ضمنی عنوانات کے تحت بیان کیا جاتا ہے۔

ایک معیاری مثنوی میں مندرجہ ذیل خصوصیات کا ہونا ضروری ہے:

۱۔ ربط و تسلسل: مثنوی کے تمام اشعار ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہونے چاہییں، جس طرح زنجیر کی کڑیاں آپس میں ملی ہوتی ہیں تاکہ درمیان میں کوئی خلا نہ رہنے پائے۔

۲۔ حسنِ ترتیب: مثنوی نگار مختلف تفصیلات، واقعات و جزئیات، احساسات و جذبات اور خارجی مناظر کو مثنوی کی لڑی میں پروتا ہے، ایک اچھی مثنوی میں ان سب باتوں کے درمیان حسنِ ترتیب قائم رکھنا ضروری ہے۔

۳۔ وضاحتِ بیان: مختلف چیزوں کے اوصاف اور خوبیوں کے بیان میں کوئی اِبہام نہ ہو۔ ہر شے کی خوبیاں اس کی حیثیت کے مطابق ہونی چاہئیں۔ مثلاً کسی باغ کی تعریف میں یہ کہنا کہ خوبصورت ہے، بے نظیر ہے، رنگین و

جمیل ہے۔" بے معنی ہے۔ ضروری ہے کہ سبزے کی تر و تازگی، پھولوں کی رنگت اور خوشبو، روشوں کی صفائی ستھرائی اور ہوا کی لطافت اور مہک وغیرہ کا تذکرہ کیا جائے، اس طرح جب دو پہلوانوں کی کشتی دکھائی جائے تو یہ کہنا کہ "خوب لڑے، بڑا مقابلہ کیا، بڑا زور دکھایا" غلط ہو گا بلکہ پہلوانوں کے مخصوص داؤں پیچ کا ذکر ہونا چاہیے، یعنی کسی چیز کے اوصاف ایک ماہر فن کی طرح وضاحت سے بیان کرنے ضروری ہیں۔

۴۔ جزئیات نگاری: ہر واقعے اور منظر کو جزئیات سمیت بیان کرنا ضروری ہے۔

۵۔ کیریکٹر کی انفرادیت: مثنوی میں ہر طرح کے کرداروں کا ذکر ہوتا ہے۔ مثلاً عالم اور جاہل، امیر اور غریب، جوان اور بوڑھا، مرد اور عورت، بادشاہ اور فقیر، سپاہی اور تاجر۔ ایک اچھی مثنوی میں ہر کردار کی انفرادی خصوصیات برقرار رہتی ہیں۔ نوکر کی گفتگو اور عادات و اطوار سے اس کی محکومی ظاہر ہو گی۔ بچے کا طرزِ عمل بوڑھے سے مختلف ہو گا۔

۶۔ کیریکٹر کا اتحاد: ہر شخص کا ایک خاص کیریکٹر ہوتا ہے، جس میں آخر تک تبدیلی نہیں ہونی چاہیے۔ مثلاً اگر کسی کے بارے میں بتایا جائے کہ وہ بہادر ہے اور پھر اس سے بزدلانہ حرکات صادر ہوں تو یہ مثنوی کی خامی شمار ہو گی۔

۷۔ تکذیبِ بیان سے اجتناب: واقعہ نگاری میں اس بات کا خیال رکھا

رکھا جاتا ہے کہ ایک بیان دوسرے کی تکذیب نہ کرے۔

۸۔ فطری پن : اچھی مثنوی میں تمام باتیں اور حالتیں عام انسانی تجربے اور مشاہدے کی عکاسی ہوتی ہیں۔ کوئی چیز یا کیفیت خلافِ فطرت نہ ہونی چاہیے۔ ورنہ واقعہ مشکوک ٹھہرے گا۔ مثلاً دو مختلف موسموں کی فصلوں یا پھلوں کو اکٹھا دکھانا غلط ہوگا۔

۹۔ زبان و بیان : ہر حالت و کیفیت کے بیان میں الفاظ و تراکیب، تشبیہ و استعارہ اور صنائع بدائع موزوں، مناسب اور برمحل ہوں تاکہ واقعہ یا حالت کی صحیح تصویر کھنچ جائے۔

❋❋❋

عربی میں مثنوی کا وجود نہ تھا۔ یہ فارسی شعرا کی جدّتِ طبع کا کرشمہ ہے۔ نظامی، فردوسی، مولانا روم، سعدی، خسرو وغیرہ معروف فارسی مثنوی نگار ہیں۔ مثنوی اُردو اصنافِ شعر کی قدیم ترین صنفِ شعر ہے۔ دکنی دور میں کثرت سے مثنویاں لکھی گئیں، جن میں رستمی کی خاور نامہ، نُصرتی کی گلشنِ عشق، سراج کی بوستانِ خیال، مُلّا وجہی کی قطب مشتری اور محمود بحری کی من لگن مشہور ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ، غواصی اور نشاطی کی مثنویات بھی اہم ہیں۔ بعد کے دور میں قابلِ ذکر مثنوی گوؤں میں میر اثر، میر تقی، میر حسن، جرأت اور مومن، دیا شنکر نسیم اور نواب مرزا شوق شامل ہیں۔

میر حسن کی "سحر البیان" ایک بلند پایہ اور معیاری مثنوی ہے۔ اس کی بحر رواں اور شگفتہ ہے داخلی احساسات کے ساتھ خارجی زندگی کی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ مصوّری اور منظر نگاری کے فطری اور لاجواب نمونے ملتے ہیں۔ میر حسن نے مثنوی کے ذریعے ایک خاص دور اور اس کی تہذیب و ثقافت کو زندۂ جاوید بنا دیا۔ زبان سادہ اور سلیس ہے۔

مقبولیت اور معیار کے لحاظ سے دیا شنکر نسیم کی "گلزارِ نسیم" دوسرے نمبر ہے۔ اختصار و ایجاز اس کا سب سے بڑا وصف ہے۔ اس پر دبستانِ لکھنوی کا رنگ غالب ہے۔ نسیم نے آرائشِ لفظی کا بڑا اہتمام کیا ہے۔ اس میں مُصوّری، نازک خیالی اور بندشِ الفاظ کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ مومن کی مثنوی "جہاد" بھی بڑی اہمیّت رکھتی ہے۔ نواب مرزا شوق نے "فریبِ عشق"، "بہارِ عشق" اور "زہرِ عشق" کے نام سے مثنویاں لکھّیں۔ "زہرِ عشق" زبان کی سادگی، طرزِ ادا کی بے ساختگی، محاورات کی برجستگی، سوز و گداز اور تاثیر کے اعتبار سے ایک عمدہ مثنوی ہے۔

محسن کاکوروی کی نعتیہ مثنویوں میں "صبحِ تجلّی"، "چراغ کعبہ" اور "شفاعتِ نجات" دلچسپ اور پُر تاثیر ہیں۔ تسلیم، امیر مینائی، داغ اور شوق قدوائی نے بھی متعدد مثنویاں لکھّیں۔

حالیؔ نے شاعری میں اصلاح کا بیڑہ اُٹھایا تو اس سے مثنوی میں تنوّع اور نکھار پیدا ہوا۔ دورِ جدید میں حفیظ جالندھری کا "شاہ نامۂ اسلام" ایک اچھّی مثنوی ہے۔ علاّمہ اقبالؔ کی مثنوی "ساقی نامہ" حقائق و معارف کا ایک بحرِ ذخّار ہے، انھوں نے ایک وسیع و عریض سمندر کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ جوش، روانی اور بے ساختگی میں "ساقی نامہ" اپنی مثال آپ ہے۔

بعض معروف مثنویوں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

پڑ گئی اس پر اک نظر اس کی — پھر نہ آئی اسے خبر اس کی
ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ — صبر رخصت ہوا آہ کے ساتھ
وہ گئی، اس کے سر بلا آئی، — خاک میں مل گئی وہ رعنائی

(میر تقی میرؔ، مثنوی دریائے عشق)

تپِ ہجر گھر دل میں کرنے لگی — دُرِ اشک سے چشم بھرنے لگی
خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
تپِ غم کی شدت سے وہ کانپ کانپ — اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ
نہ اگلا سا ہنسنا، نہ وہ بولنا — نہ کھانا، نہ پینا، نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا، پھر نہ اُٹھنا اُسے — محبّت میں دن رات گھٹنا اُسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو — تو اُٹھنا اُسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی — یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی

کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے — کہا خیر بہتر ہے منگوائیے
جو پانی پلایا تو پینا اُسے — غرض غیب کے ہاتھ جینا اُسے
نہ کھانے کی سُدھ اور نہ پینے کا ہوش — بھرا اُس کے دل میں محبت کا جوش
چمن پر نہ مائل، نہ گُل پر نظر — وہی سامنے صورت آٹھوں پہر

(میر حسن، مثنوی سحر البیان)

مُنہ دھونے جو آنکھ ملتی ہوئی — پُر آب وہ چشمِ حوض پر آئی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے — کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے
گھبرائی کہ ہیں کدھر گیا گل؟ — جھنجھلائی کہ کون دے گیا جُل؟
ہے ہے مرا پھول لے گیا کون؟ — ہے ہے مجھے خار دے گیا کون؟

(دیا شنکر نسیم، مثنوی گلزار نسیم)

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا — وہی جام گردش میں لا ساقیا
مجھے عشق کے پر لگا کر اُڑا — مری خاک جگنو بنا کر اُڑا
خرد کو غلامی سے آزاد کر — جوانوں کو پیروں کا اُستاد کر
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے — دلِ مرتضیٰؓ سوزِ صدیقؓ دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر — تمنا کو سینوں میں بیدار کر

(علامہ اقبال۔ مثنوی "ساقی نامہ")

رُباعی

رُباعی عربی لفظ "رُبع" سے بنا ہے۔ رُباعی میں "ی" نسبتی ہے۔ گویا رُباعی کے لغوی معنی ہیں "چار والے"۔ اصطلاح میں اُس صنفِ نظم کو کہتے ہیں، جس کے چار مصرعوں میں ایک مکمّل مضمون ادا کیا جاتا ہے رباعی کو ترانہ یا دوبیتی بھی کہتے ہیں۔

رُباعی بحرِ ہزج مثمّن (اخرب یا اخرم) میں لکھی جاتی ہے اور اس کے چوبیس [۲۴] اوزان مقرّر ہیں۔ رُباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے۔ تیسرے مصرع میں بھی قافیہ لایا جاسکتا ہے۔

رباعی کے لیے موضوع کی کوئی قید نہیں، حمد، نعت، منقبت، دُنیا کی بے ثباتی، تصوّف، فلسفہ، عشق، سیاست، اخلاقیات، مناجات، منظر نگاری، غرض دنیا کے ہر موضوع پر رباعی کہی جاسکتی ہے۔ باعتبار موضوع اس کا دامن بے حد وسیع ہے۔

رباعی مقررہ اوزان کے مطابق ہونی چاہیئے۔ ورنہ وہ رباعی نہیں قطعہ شمار ہوگی، رباعی کے دو مصرعوں بالخصوص چوتھے مصرع پر رُباعی

کی عمدگی اور تاثیر کا انحصار ہوتا ہے، اس لیے آخری مصرع زوردار ہونا چاہیے۔ چونکہ رُباعی میں ایک وسیع مضمون کو سمیٹ کر بیان کیا جاتا ہے، اس لیے ایجاز و اختصار اس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ رباعی اپنی نوعیت و خصوصیات کی بنا پر ایک مشکل صنفِ سخن ہے۔ ہر شاعر معیاری رباعی نہیں کہہ سکتا۔

رباعی فارسی شعرا کی ایجاد ہے۔ رودکی اولین رباعی گو مانا جاتا ہے۔ فارسی میں باباطاہر عریاں، عمر خیام، سرمد، ابوسعید ابوالخیر، فریدالدین عطار، سعدی وغیرہ معروف رباعی گو ہیں۔ اُردو کے تقریباً ہر چھوٹے بڑے شاعر نے رباعیاں کہی ہیں۔ اُردو میں حمدیہ، نعتیہ، مدحیہ، خمریہ، عشقیہ، فلسفیانہ اور اخلاقی غرض ہر نوعیت کی رباعیاں موجود ہیں۔ قلی قطب شاہ، سراج اورنگ آبادی، ولی، درد، سودا، میر، انشا، میر حسن، نظیر، ذوق، غالب، مومن، انیس، دبیر، حالی، اکبر وغیرہ نے معیاری رباعیاں لکھی ہیں۔ دورِ جدید میں اقبال، امجد حیدر آبادی، جوش، حافظ افضل فقیر، مقصود زاہدی، شمس الرحمٰن فاروقی، یگانہ، فانی، فراق، محروم، عبدالباری آسی، اثر صہبائی اور دیگر بہت سے شاعروں نے رباعی کی طرف توجہ دی۔ بعض شاعروں رباعیات کے مجموعے بھی شایع کیے۔

رُباعی کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

عزّت رہے یار و آشنا کے آگے — محبوب نہ ہوں شاہ و گدا کے آگے
یہ پاؤں چلیں تو راہِ مولا میں چلیں — یہ ہاتھ جب اٹھیں تو خدا کے آگے

(میر انیس)

عشرت کا ثمر تلخ سوا ہوتا ہے — ہر قہقہہ پیغامِ بکا ہوتا ہے
جس قوم کو عیش دوست پاتا ہوں — کہتا ہوں کہ اب دیکھیے کیا ہوتا ہے

(حالی)

بے سود ہے گنج و مال و دولت کی تلاش — ذلّت ہے دراصل جاہ و شوکت کی تلاش
اکبر تو سرورِ طبع کو علم میں ڈھونڈ — محنت میں کر سکون و راحت کی تلاش

(اکبر الٰہ آبادی)

تحقیق کو بے سود سمجھنے والو — انسان کو بے سود سمجھنے والو
تقدیر و توکل سے عمل بہتر ہے — اے وہم کو معبود سمجھنے والو

(احسان دانش)

قطعہ

قطعہ (قَ طْ عَ ہ) کے لغوی معنی "ٹکڑا" یا "جزو" کے

ہیں۔ اصطلاح میں اس نظم کو کہتے ہیں، جس میں کوئی خیال یا واقعہ مسلسل بیان کیا گیا ہو۔ قطعے میں مطلع کی موجودگی ضروری نہیں۔ قطعے میں ہر شعر کے دوسرے مصرع میں قافیہ کی پابندی لازمی ہے گویا قطعے کی ہئیت قصیدے کی ہوتی ہے۔ مگر قطعے میں مطلع نہیں ہوتا۔ قطعہ ہر بحر میں کہا جاسکتا ہے۔ قطعہ کم از کم دو شعروں کا ہوتا ہے زیادہ سے زیادہ کی کوئی قید نہیں۔

قطعہ کے لیے کوئی موضوع مقرر نہیں۔ قطعہ نگار ہر طرح کے واقعات و بیانات، نظریات و خیالات اور احساسات و جذبات کو نظم کرسکتا ہے، بشرطیکہ پورا قطعہ معنوی اعتبار سے مکمل اکائی ہو۔

اکثر نامور شعرا مثلاً: سودا، میر، سوز، میر حسن، مصحفی، انشاء، رنگین، اور جراٴت نے قطعات کہے ہیں۔ نظیر کو مسلسل گوئی سے خاص لگاؤ تھا اس لیے انھوں نے بھی اچھے قطعات لکھے حالی نے پہلی بار قطعہ پر خاطر خواہ توجّہ دی۔ اس کے بعد شبلی، آزاد، اکبر، اسماعیل میرٹھی، چکبست، ظفر علی خاں، اقبال، جوش، احسان دانش، سیماب اکبرآبادی، نعیم صدیقی، احمد ندیم قاسمی، اختر انصاری دہلوی، جاں نثار اختر، انور مسعود، حافظ لدھیانوی، رئیس امروہوی، طفیل ہوشیارپوری اور بہت سے دُوسرے شعرا نے سیاسی، طنزیہ اور مزاحیہ قطعات کہے ہیں۔

قطعہ کی مثالیں :

اندازِ بیاں گرچہ بہت شوخ نہیں ہے
شاید کہ اتر جائے ترے دل میں مری بات
یا وسعتِ افلاک میں تکبیرِ مسلسل
یا خاک کی آغوش میں تسبیح و مناجات
وہ مذہبِ مردانِ خود آگاہ و خدا مست
یہ مذہبِ مُلّا و جمادات و نباتات

(اقبال)

مندرجہ ذیل قطعہ صرف دو شعروں پر مشتمل ہے :

کنجِ زنداں میں پڑا سوچتا ہوں ،
کتنا دلچسپ نظارا ہو گا
یہ سلاخوں میں چمکتا ہوا چاند
ترے آنگن میں بھی نکلا ہو گا

(احمد ندیم قاسمی)

قطعہ اور رُباعی میں فرق اُردو میں طویل قطعات بھی کہے گئے ہیں مگر آج کل عموماً دو شعروں کا مختصر قطعہ کہنے کا رواج ہے۔ چونکہ رُباعی میں بھی دو شعر ہوتے ہیں اس لیے عام قارئین قطعہ اور رباعی میں فرق ملحوظ نہیں رکھتے۔ قدیم شعرا کے دیوانوں میں قطعات اور رباعیات کو خلط ملط کر دیا گیا۔ حالانکہ دونوں اصناف جُدا ہیں اور اُن کے درمیان حدِ فاصل قائم رکھنا ضروری ہے۔

مندرجہ ذیل تین امور کی بنا پر دونوں کے درمیان فرق کیا جا سکتا ہے :

(۱) وزن : رُباعی ہمیشہ مخصوص اوزان میں کہی جاتی ہے ، جبکہ قطعہ کے لیے کوئی وزن مخصوص نہیں۔

(۲) مطلع : رُباعی میں ہمیشہ مطلع موجود ہوتا ہے، جبکہ قطعہ میں عموماً مطلع نہیں ہوتا۔

(۳) تعدادِ اشعار: رُباعی ہمیشہ دو شعروں پر مشتمل ہوتی ہے، جبکہ قطعہ کے اشعار کی تعداد مقرر نہیں۔

مُسمّط

مُسمّط، عربی لفظ ہے اس کے لغوی معنی ہیں پروئی ہوئی اور جڑی ہوئی چیز۔ مُراد ہے وہ نظم جس کا ہر بند ایک مقررہ تعداد کے مصرعوں پر مشتمل ہو، اس کی کئی شکلیں ہیں۔ مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مثمّن وغیرہ۔ ذیل میں چند اہم اقسام کا ذکر کیا جاتا ہے۔

مثلث | وہ نظم جس کا ہر بند تین مصرعے کا ہو۔ مصرعوں کے قافیوں اور ردیف کی ترتیب کی نوعیت شاعر کی اپنی مرضی پر ہوتی ہے۔ دو مختلف شکلوں کی ایک ایک مثال ملاحظہ ہو:

ابھی کچھ ہوئی نہ تھی سیانی کہ اُٹھا بڑوں کا سر سے سایہ
تو زمانے نے یہ پلٹا کھایا کہ کسی کو پھر نہ اپنا پایا
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے، وہ ہوں آج جس کی کل نہیں
(عظمت اللہ خاں کی ایک نظم کا ایک بند)

اب تلخ نتائج پہ یہ فریاد ہے بیکار
تہذیب سے اب شکوۂ بیداد ہے بیکار
عصمت کے لٹے شہر کی اب یاد ہے بیکار

(نعیم صدیقی کی نظم "زنانہ فوج" کا ایک بند)

مُربّع | وہ نظم ہے، جس کا ہر بند چار مصرعوں پر مشتمل ہو۔ کبھی چار مصرعے آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں اور کبھی صرف دوسرا اور چوتھا مصرع۔ موضوع کی پابندی نہیں، جدید شعرا کی بیشتر نظمیں مربّع ترکیب بند ہیئت میں ہیں۔ مثلاً:

کیا گلہ ان سے کہ جب جبرِ معیشت کا ہے عُذر
ظلم کی چھاؤں میں دَم لینے پہ مجبور ہیں ہم
نہ تو افکار ہمارے، نہ ارادے اپنے
لاکھ آزاد سہی، پھر بھی تو رنجور ہیں ہم

چند روز اور یہ ظلمات گوارا کر لیں
اک نئی صبح کے آثار نظر آتے ہیں
سینۂ پاک سے پھوٹی ہیں سنہری کرنیں
دو جہاں مطلعِ انوار نظر آتے ہیں

شمیم جاوید

ایک اور مثال :

تم تو کہتے تھے کہ اک عہدِ نیا آئے گا
سب کا دُکھ ماضیٔ مرحوم میں ڈھل جائے گا
کیا خبر تھی کہ یہ جو عہد تھا آنے والا
ایسے آئے گا کہ ہنستوں کو بھی رُلوائے گا

خواب سب ہو گئے اس دور میں کرچی کرچی
جنبشِ لب بھی چھنی، آنکھ سے بینائی لُٹی
یوں ہی ہر گام پہ لُٹنے کا جو منظر یہ رہا
ڈر ہے حالات کی رو چھین نہ لے رٹی بھی

(محمّد ارشد کمال کی نظم "پچیس روپے" سے دو بند۔)

مخمّس | جس نظم کا ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہو اُسے مخمّس کہتے ہیں۔

اس کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں :

(۱) پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوں۔ اس کے بعد ہر بند کے پہلے چار مصرعے آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف

(یا صرف ہم قافیہ) ہوں اور پانچواں مصرع، پہلے بند کے پانچویں مصرعے کا ہم قافیہ ہو۔ مثلاً:

دنیا میں بادشہ ہے سو ہے وہ بھی آدمی
اور مفلس و گدا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
زردار و بے نوا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
نعمت جو کھا رہا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
ٹکڑے جو مانگتا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی

ابدال و قطب و غوث اور ولی آدمی ہوئے
منکر بھی آدمی ہوئے اور کفر کے بھرے
کیا کیا کرشمے کشف و کرامات کے کیے
حتّٰی کہ اپنے زورِ ریاضت کے زور سے
خالق سے جا ملا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی

(نظیر اکبرآبادی کی نظم "آدمی نامہ" کے دو بند۔)

(۲) ایک بند کے پہلے تین مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوں اور بند کا چوتھا اور پانچواں مصرعہ آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہو۔ مثلاً:

موسم کے پابند نہیں ہیں قدرت کے گلزار
چلتی ہیں ہر سمت ہوائیں مستی میں سرشار
کانٹے جن پر وارے جائیں لاکھوں ہر سنگار
نقاشِ فطرت کے آگے کیا ہے دستِ مانی
لہراتا، بل کھاتا، بڑھتا، جھل جھل کرتا پانی
(سہیل احمد زیدی)

مسدّس | مُسدّس نظم کا ہر بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوتے ہیں — پانچواں اور چھٹا مصرع الگ ہم قافیہ و ہم ردیف (یا صرف ہم قافیہ) ہوتے مُسدّس نظم میں بندوں کی تعداد پر کوئی پابندی نہیں۔

بلیشتر اُردو مرثیے مسدس ہیئت میں لکھے گئے۔ مگر مسدس کے لیے موضوع کی کوئی قید نہیں۔ مذہبی، اخلاقی، سیاسی، بہاریہ اور مدحیہ غرض ہر طرح کے مضامین مسدّس میں بیان کیے جا سکتے ہیں۔ مولانا حالی کی معروف نظم "مدوجزرِ اسلام" مسدّس ہیئت میں ہے۔ اس لیے یہ "مسدّسِ حالی" کے نام سے موسوم ہے۔ علامہ اقبال کی شہرۂ آفاق نظمیں "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" بھی مسدّس ہیئت میں ہیں۔ دو مثالیں:

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا　　مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
مصیبت میں غیروں کے کام آنے والا　　وہ اپنے پرائے کا غم کھانے والا
فقیروں کا ملجا ضعیفوں کا ماوا
یتیموں کا والی، غلاموں کا مولیٰ
خطا کار سے درگزر کرنے والا　　بد اندیش کے دل میں گھر کرنے والا
مفاسد کا زیر و زبر کرنے والا　　قبائل کو شیر و شکر کرنے والا
اتر کر حرا سے سوئے قوم آیا
اور اک نسخۂ کیمیا ساتھ لایا

(مسدس حالی کے دو بند)

(۲)

عقل ہے تیری سپر عشق ہے شمشیر تری　　مرے درویش، خلافت ہے جہانگیر تری
ماسوا اللہ کے لیے آگ ہے تکبیر تری　　تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری
کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

(علامہ اقبال کی نظم "جواب شکوہ" کا ایک بند)

ترکیب بند

ترکیب بند کوئی علیحدہ اور مستقل صنفِ سخن نہیں بلکہ جو نظم متعدد بندوں پر مشتمل ہو، ترکیب بند نظم کہلاتی گی، جس نظم کا ایک بند پانچ مصرعوں کا ہو وہ مخمّس ترکیب بند نظم ہوگی، جس کا ایک بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہو، اسے مسدّس ترکیب بند نظم کہیں گے وعلیٰ ہذالقیاس۔

بعض ترکیب بند نظموں کے بند پانچ یا چھ سے زیادہ مصرعوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یہ بند کبھی مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہیں اور کبھی غزل کی ہیئت میں۔ البتہ دونوں صورتوں میں بند کے آخری شعر کے دونوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔

ترکیب بند کی دو شکلیں ہیں :

ایک وہ جس میں ہر بند کی تعدادِ اشعار برابر ہو۔ جیسے اقبال کی نظم "ذوق و شوق" کا ہر بند چھ شعروں کا ہے اور "مسجدِ قرطبہ" کا ہر بند آٹھ شعروں کا ہے۔

دوسری وہ جس کے ہر بند میں اشعار کم و بیش ہوتے ہیں۔ جیسے اقبال کی نظمیں "شمع و شاعر" اور "خضرِ راہ" وغیرہ۔

ترجیع بند

ترجیع بند اور ترکیب بند میں صرف اتنا فرق ہے کہ ترکیب بند میں ہر بند کا آخری شعر مختلف ہوتا ہے۔ مگر ترجیع بند میں ہر بند کے آخر میں ایک ہی شعر (یا مصرع) بار بار لایا جاتا ہے، جسے ٹیپ کا شعر یا مصرع کہتے ہیں۔ مثلاً نظیر اکبر آبادی کی اکثر نظمیں مخمّس ترجیع بند ہیئت ہیں۔ کیونکہ ان کے ہر بند کے بعد ایک مصرع دہرایا جاتا ہے۔

ان کی ایک نظم "گر یوں ہوا تو کیا ہوا" کے ابتدائی دو بند ملاحظہ ہوں:

گر بادشہ ہو کر عمل ملکوں ہوا تو کیا ہوا
دو دن کا نرسنگا بجا، بھوں بھوں ہوا تو کیا ہوا
غُل شور ملک و مال کا کوسوں ہوا تو کیا ہوا
یا ہو فقیر آزاد کے رنگوں ہوا تو کیا ہوا
گر یوں ہوا تو کیا ہوا اور وُوں ہوا تو کیا ہوا

دو دن تو یہ چرچا ہوا، گھوڑا ملا ہاتھی ملا،
بیٹھا اگر ہودے اوپر یا پالکی میں جا چڑھا
آگے کو نقارہ نشاں پیچھے کو فوجوں کا پرا
دیکھا تو پھر اک آن میں باقی نہ گھوڑا نے گدھا
گر یوں ہوا تو کیا ہوا اور وُوں ہوا تو کیا ہوا

مستزاد

مستزاد میں ایک مکمل مصرعے پر مزید نصف مصرعے یا ایک ٹکڑے کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ مکمل مصرع اور نصف مصرع یا ٹکڑا آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثلاً:

تو روزِ ازل سے نظر و دل کی ہے جاگیر
اے جنّتِ کشمیر
انسان کے اک گم شدہ فردوس کی تصویر
اے جنّتِ کشمیر

(سیماب اکبرآبادی)

کبھی ایک شعر کے دونوں مصرعے آپس میں اور دونوں نصف مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثلاً:

نیلا امبر ہنستا سورج رنگ میں ڈوبے ہوئے بادل
کھلی پھننگوں پر ہلکی دُھوپ
دھوئی نہائی جھومی سُندر سر پہ سنہری سا آنچل
قدرت کا ایک سُہانا رُوپ

(عظمت اللہ خاں)

نظم
اور
نظمِ جدید!

نظمِ جدید

در اصل قدیم شعراء اور نقادوں کے ہاں "نظم" کا کوئی تصوّر نہ تھا۔ انھوں نے پورے شعری سرمائے کو ہیئت کے لحاظ سے غزل، قصیدہ، مثنوی، قطعہ اور رُباعی وغیرہ کے نام سے تقسیم کر رکھا تھا۔ "نظم" کا تصوّر سب سے پہلے حالؔی کے ہاں ملتا ہے۔ انھوں نے غزل کے روایتی موضوعات سے ہٹ کر نیچرل نظموں پر زور دیا۔ سرسیّد کی اصلاحی تحریک اور مغربی خیالات کی اشاعت اور انگریزی شعر وادب کے نمونوں نے مل جُل کر اُردو میں "نظم" کے لیے راہ ہموار کر دی تھی۔ نظم کے آغاز و ترویج میں "انجمنِ پنجاب" کے مشاعروں کو بڑا دخل ہے۔ حالؔی اور آزادؔ اس کے روحِ رواں تھے ان دونوں کے علاوہ بعض دیگر شعرا نے بھی مختلف

موضوعات پر نظمیں لکھیں اور یوں اُردو میں "نظم" کی ابتدا ہوئی۔

آگے چل کر "نظم" نے ایک صنفِ شعر کی حیثیت سے سب سے زیادہ ترقی کی۔ غزل کی پختہ روایت اور اس کے قبولِ عام کے ردِّ عمل میں جس نظم کو فروغ ہوا، یہی "نظم جدید" ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے۔ کہ حالی اور آزاد وغیرہ نے جس نظم کے فروغ کے لیے تگ و دو کی اور شبلیؔ اکبرؔ اور اسماعیل میرٹھی وغیرہ نے نظم کے جس ذخیرے میں معتدبہ اضافہ کیا، ایک خارجی صنفِ شاعری ہونے کی حیثیت سے وہ "نظم جدید" سے بالکل ایک مختلف چیز تھی۔

"نظمِ جدید" تمام قدیم اصنافِ سخن سے بالکل مختلف چیز ہے۔ اس لیے یہ ایک الگ اور جدید صنفِ شعر ہے۔ "نظم جدید" میں موضوع یا ہیئت کی کوئی قید نہیں البتہ زبان، طرزِ بیان اور اپنے علامتی انداز کے سبب سے دیگر اصناف سے تمیّز کی جا سکتی ہے۔

"نظم جدید" میں داخلیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اس میں شاعر اپنے باطن کی گہرائیوں میں ڈوب کر انفرادی اور ذاتی ردِّ عمل کا اظہار کرتا ہے اس کا انداز تجزیاتی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے الفاظ میں "نظم جدید فرد اور اس کے باطن کی ایک کہانی ہے"۔ بیشتر جدید نظموں میں شاعر نے اپنی زندگی کے کسی ایک تجربے کو اس کی تمام تر جذباتی اور احساسی کیفیتوں کے

ساتھ پیش کیا ہے۔" تاہم نظمِ جدید کا موضوع بہت وسیع ہے کیونکہ دورِ جدید میں فرد کی سوچ اور اس کی ذات پر اثرات کا دائرہ بے حد وسیع ہو چکا ہے۔

باعتبارِ ہیئت نظمِ جدید کی متعدد شکلیں ہیں۔ مثلاً: پابند نظم۔ معرّیٰ نظم۔ آزاد نظم۔ سانیٹ۔

پابند نظم

پابند نظم کے لیے بحر، وزن اور قافیہ و ردیف (یا صرف قافیہ) کی پابندی ضروری ہے۔ موضوع کی کوئی قید نہیں۔ پابند نظم کسی بھی موضوع پر کسی بھی ہیئت (یعنی مثنوی، قصیدہ، مسدس، مربع یا ترکیب بند وغیرہ) میں لکھی جا سکتی ہے۔ عموماً کسی ایک خیال یا تصوّر کو موضوعِ نظم بنایا جاتا ہے، یعنی نظم کے لیے صرف تسلسلِ خیال ضروری ہے۔ بیشتر قصائد، مرثیے اور قطعات کو پابند نظمیں بھی کہا جا سکتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مزاجاً وہ "نظمِ جدید" میں شمار نہیں ہوتیں۔

نظیرؔ اکبرآبادی، شبلیؔ، اسمٰعیلؔ، اکبرؔ، چکبستؔ، سرورؔ، بے نظیر شاہ،

ظفر علی خاں، اقبال اور جوش نے دنیا کی بے ثباتی، وطن کی محبت، سیاست اور قدرتی مناظر کو موضوعِ نظم بنایا۔ جوش کے ہاں خارجی رجحانات نمایاں ہیں۔ جدید شعرا کے ایک گروہ (جاں نثار اختر، علی سردار جعفری، ساحر اور مجاز وغیرہ) نے مجلسی یا معاشی غیر ہمواریوں کو موضوعِ نظم بنایا ہے مگر ان کی اکثر نظمیں سیاسی پروپیگنڈے کی ذیل میں آتی ہیں۔ جعفر طاہر، نعیم صدیقی، عبدالعزیز خالد، عاصی کرنالی، فروغ احمد، سہیل احمد زیدی، عرش بھوپالی، شورش کاشمیری، جگن ناتھ آزاد، احمد ندیم قاسمی وغیرہ نے تہذیبی، فکری اور سیاسی مسائل پر نظمیں لکھی ہیں۔ ایک مثال:

بیگانۂ احساس ہے کیا جبرِ مشیّت — کس درجہ ستم کیش ہے تقدیر کا قانون
اندوہِ مکافات میں دنیا ہے گرفتار — حد یہ ہے کہ حیوان بھی اس سے نہیں مامون
حل کر نہ سکے مسئلہ سود و زیاں کو — گوتم کا ہو عرفان کہ اسرارِ فلاطون
ہے وہم و گماں عقلِ فسوں گر کا کرشمہ — تیری نگہ گرم سے ٹوٹے گا یہ فسوں

(فروغ احمد "قیامت" کا ایک بند)

معرّٰی نظم

قدیم شعرا کے ہاں قافیہ کی شرط شعر کے لیے ضروری تھی، لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ قافیہ کی پابندی کے سبب شاعر اپنے تخیّل کی طرف پوری طرح متوجہ نہیں ہو سکتا۔ حالی کو بھی اندازہ تھا کہ "قافیے کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز" ہوتی ہے۔ چنانچہ اس احساس کے تحت بیسویں صدی میں ہمارے شعرا کے اندر قافیے سے چھٹکارا پانے کا رجحان پیدا ہونے لگا۔ انگریزی ادب کی ترویج ہوئی تو معرّٰی (بلا قافیہ) نظموں کے نمونوں نے اس رجحان کو تقویت بخشی۔ چنانچہ اُردو میں بھی معرّٰی نظمیں لکھی جانے لگیں۔

معرّٰی نظم میں بحر اور وزن کی پابندی کی جاتی ہے مگر قافیہ ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ معرّٰی نظم کے ابتدائی تجربے عبدالحلیم شرر نے کیے بعد میں اسمٰعیل میرٹھی، آزاد کاکوروی، طباطبائی اور بہت سے دوسرے شعرا نے معرّٰے نظمیں لکھیں۔ ایک مثال:

نت نئی روشنی کے حیلے ہیں
جنگ بازی بھی اک تجارت ہے
سود خوروں نے، سٹّہ بازوں نے

اوڑھ لی ہے قبائے پرویزی
جھونکتے ہیں "سنہرے ایندھن" کو
ملک گیری بھی اک تجارت ہے
لاد کر آرتھر کے شانوں پر
سیم وزر کے کھنکتے تھیلوں کو
ایشیا کو خرید لینے کا
عزمِ ناپاک دے کے بھیجا ہے

(حسّان کلیمی، معرّیٰ نظم "زرگری" کا ایک ٹکڑا)

آزاد نظم

بے قافیہ نظم میں مصرعے یکساں ہوتے ہیں مگر آزاد نظم میں مصرعوں کا برابر ہونا ضروری نہیں، کچھ عرصے بعد انگریزی کی آزاد نظم کی طرز پر اردو میں بھی ایسی نظمیں لکھی جانے لگیں۔

آزاد نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر ہوتی ہے، مگر بحر کے ارکان کی تقسیم شاعر کی صوابدید پر ہوتی ہے، بعض اوقات ایک رکن دو مصرعوں میں منقسم ہو جاتا

ہے کوئی مصرع چھوٹا اور کوئی بڑا۔ آزاد نظم میں بھی ہیئت کے اعتبار سے مختلف تجربات کیے گئے ہیں۔ بعض شعرا آہنگ اور صوتی تاثر کا خاص خیال رکھتے ہیں اور کبھی نظم میں قافیے بھی لاتے ہیں۔

ن۔م راشد اور تصدق حسین خالد کو اُردو میں آزاد نظم کا بانی کہا جاتا ہے میراجی، سردار جعفری، فیض، مصطفٰے زیدی، مختار صدیقی، قیوم نظر، یوسف ظفر، جیلانی کامران، منیر نیازی، احمد ندیم قاسمی، عرش بھوپالی، مجید امجد، عارف عبدالمتین، نعیم صدیقی، اختر الایمان، ضیا جالندھری، وزیر آغا اور دیگر بے شمار شعرا نے آزاد نظمیں لکھی ہیں۔

بعض شعرا کی آزاد نظموں میں ابہام اور معنوی پیچیدگی پائی جاتی ہے، مگر ابہام کا رجحان ایک وقتی اُبال تھا۔ دورِ حاضر میں بڑی خوبصورت آزاد نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ نظم گو شاعروں کے چند مزید نام یہ ہیں: عزیز حامد مدنی ظہور نظر، وحید اختر، اعجاز فاروقی، عادل منصوری، مخمور سعیدی، ساقی فاروقی غلام جیلانی اصغر، امجد اسلام امجد، افتخار نسیم، انور مسعود، خورشید رضوی، سلیم بتیاب، اللہ رکھو خالد، ریاض مجید، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، صائمہ خیری، ذوالفقار احمد تابش سہیل احمد، تبسم کاشمیری، عرفانہ عزیز، اظہر جاوید، احسن زیدی، اختر حسین جعفری، عبید اللہ علیم، سرمد صہبائی، تاب اسلم، سرور کامران، خاطر غزنوی، منظور عارفی محسن فراقی، جعفر بلوچ، اجمل نیازی، محمد اظہار الحق، اقبال یاسر، حفیظ صدیقی۔

آزاد نظم کی دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مرے خدا، میرے دل کا ارماں نہ سرد سکوں کی روشنی ہے۔
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے۔
نہ میں کسی مسندِ معلّٰی کا خاتفا ہی
کہ جس سے حاصل ہو کجکلاہی
مرے لیے جیسے تیری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے، جس کی ادائے بیگانہ بھا گئی ہے
جو میرے دل پر، مری نظر پہ، مری تمنّا پہ چھا گئی ہے
مرے خدا، تو ہر ایک دل کی پکار سنتا ہے، میری سن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے

(یوسف ظفر کی نظم "ارمان" کا ایک بند)

پہچان

کہیں تم ملو تو
مسائل کو الجھا ہوا چھوڑ کر ہم
علائق کی زنجیر کو توڑ کر، ہم
چلیں اور کنجِ چمن میں کہیں بیٹھ کر

بھولے بسرے زمانوں کی باتیں کریں
اور اک دوسرے کے خدوخال میں
اپنے کھوئے ہوئے نقش پہچان کر
محوِ حیرت رہیں
اور نرگس کی صورت
وہیں جڑ پکڑ لیں

(خورشید رضوی)

سانیٹ

(SONNET)

سانیٹ دورِ جدید کی پیداوار ہے۔ اسے نظم کی ایک شکل کہہ سکتے ہیں۔ سانیٹ ایک طرح کی مقفّٰی نظم ہے جس میں کل چودہ مصرعے ہوتے ہیں۔ اس میں قافیے ایک مقررہ ترتیب سے لائے جاتے ہیں۔ سانیٹ کے دو حصّے ہوتے ہیں۔ پہلا مصرع آٹھ مصرعوں پر اور دوسرا چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سانیٹ میں کسی خیال یا جذبے کو پیش کیا جاتا ہے۔ سانیٹ کسی بھی بحر اور وزن میں لکھی جا سکتی ہے۔

دراصل سانیٹ انگریزی شاعری کی ایک قسم ہے۔

فنّی لحاظ سے سانیٹ ایک مشکل صنف ہے۔ قافیوں کی خاص ترتیب کے ساتھ انتخابِ الفاظ، اختصار اور تسلسلِ خیال اور بیان میں ارتقا کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اُردو میں ن م راشد، اختر شیرانی اور بعض دوسرے جدید شعرا نے سانیٹ کو رواج دینے کی کوشش کی۔ مگر یہ صنف اُردو میں فروغ نہ پاسکی۔

سانیٹ کی ایک مثال :

بادل

چھائے ہوئے ہیں چار طرف پارہ ہائے ابر
آغوش میں لیے ہوئے دنیائے آب و رنگ
میرے لیے ہے اُن کی گرج میں سرودِ چنگ
پیغامِ انبساط ہے مجھ کو صدائے ابر
اُٹھی ہے ہلکے ہلکے سُروں میں نوائے ابر
اور قطرہ ہائے آب بجاتے ہیں جلترنگ
گہرائیوں میں رُوح کی جاگی ہے ہر اُمنگ
دل میں اُتر آئے ہیں مرے نغمہ ہائے ابر
مدّت سے لُٹ چکے تھے تمنّا کے برگ و بار
چھایا ہوا تھا رُوح پہ گویا سکوتِ مرگ

چھوڑا ہے آج زیست کو خوابِ جمود نے
اِن بادلوں سے تازہ ہوتی ہے حیات پھر
میرے لیے جوان ہے یہ کائنات پھر
شاداب کر دیا ہے دل اُن کے سُرود نے

(ن۔م راشد)

اصنافِ نثر

اُردو (یا کسی بھی زبان کے) نثری ذخیرے کو مزاجاً دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

ا۔ افسانوی ادب: افسانوی ادب (FICTION) کی چار اقسام ہیں:

۱۔ داستان

۲۔ ناول

۳۔ افسانہ

۴۔ ڈرامہ

ب۔ غیر افسانوی ادب: غیر افسانوی ادب میں فکشن کے علاوہ ہر طرح کی نثری تحریریں شامل ہیں اس کی متعدد شکلیں ہیں:

(۱) مضمون (۲) مقالہ

(۳) انشائیہ (۴) سوانح

(۵) آپ بیتی (۶) مکتوب

(۷) خاکہ (۸) تبصرہ

(۹) طنز و مزاح (۱۰) سفر نامہ (۱۱) ترجمہ

(۱۲) نثر لطیف (نثری نظم) (۱۳) اقبالیات

اصنافِ نثر
افسانوی ادب

داستان

کہنے کی چیز کو کہانی کہتے ہیں۔ قصّہ کے معنی بھی کہنا اور بیان کرنا کے ہیں۔ داستان کہانی کی سب سے اوّلین اور قدیم قسم ہے۔ اصطلاح میں داستان وہ قصّہ کہانی ہے جس کی بنیاد تخیل، رُومان اور فوق الفطرت عناصر پر ہو۔

کہانی کی قسم ہونے کے ناطے سے داستان، لکھنے اور پڑھنے سے زیادہ کہنے اور سننے کی چیز ہے اور مافی الضمیر کا فوری اور جلد اظہار لکھنے سے زیادہ کہنے میں ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے شرر نے داستان کو فی البدیہہ تصنیف کہا ہے۔ داستان گو کا انداز براہِ راست خطاب کا ہوتا ہے۔ مثلاً وہ ہمیشہ سامعین کو "لو، سنو" وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔

ایک معیاری داستان بالعموم مندرجہ ذیل اجزا سے ترکیب پاتی ہے:

(۱) پلاٹ: ہر داستان کی بنیاد کسی نہ کسی پلاٹ پر رکھی جاتی ہے اس

کے بغیر داستان کا تصور بے معنی ہے۔ اُردو داستانوں کے پلاٹ میں تنوّع کی کمی ہوتی ہے بالعموم تمام داستانوں کے پلاٹ ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ہیرو کسی مقصود کو حاصل کرنا چاہتا ہے مگر بہت سی مخالف قوتیں مزاحم ہوتی ہیں، وہ ہمّت اور شجاعت کے ساتھ ان کا مقابلہ کرتا ہے اور بالآخر فتح یاب ہوتا ہے۔ داستانوں کے پلاٹ اپنی یکسانیت کے باوجود داستانوں کا اہم جزو ہیں۔

(۲) تخیّل اور رُومان : ہر داستان گو سامعین کو ایک ایسی دنیا کے تخیّلات کی سیر کراتا ہے جو ان کے لیے ان دیکھی اور بالکل اجنبی ہوتی ہے۔ اس رومانی اور خیالی دُنیا کی ہر شے انسان اور حیوان، نباتات اور جمادات غرض پوری فضا اور ماحول انوکھی اور نرالی ہوتی ہے۔

(۳) فوق الفطرت عناصر : داستان میں قدم قدم پر جن، دیو، پریاں، سحر، طلسمات، جادو، تائیدِ غیبی، اسمِ اعظم، لوح اور خضر وغیرہ سے ملاقات ہوتی ہے۔ صحیح معنوں میں داستان کی بنیاد ہی فوق الفطرت اور غیر انسانی عناصر ہیں، ان کے بغیر کسی داستان میں دلچسپی اور دلکشی پیدا ہونا مشکل ہے۔

(۴) مثالی کردار : داستان میں ہمیں مثالی کرداروں سے سابقہ پڑتا ہے، ہیرو میں دنیا بھر کی خوبیاں اور اچھائیاں جمع ہوتی ہیں۔ وہ فوق الفطرت قوتوں کا مالک ہوتا ہے۔ ہیرو ہی نہیں داستانوں کے سارے انسان عجیب الخلقت

ہوتے ہیں۔ خیر کے مجسّمے اور بدی کے پیکر۔

(۵) خطابت اور رنگینیٔ بیان : ایک داستان گو خطیبانہ لہجہ اختیار کرتا ہے اس کی زبان میں بڑی رنگینی اور چاشنی ہوتی ہے۔ داستانوں کا اسلوب عموماً پُرتکلف اور مسجّع و مقفّٰی ہوتا ہے۔ داستان گو قصّے کی عجیب و غریب تفصیلات کے ساتھ پُر رعب زبان و بیان کے ذریعے بھی سامع کو متأثر اور مسحور کرتا ہے۔

(۶) تحیّر انگیزی : داستان کے واقعات و بیانات اتنے حیرت انگیز ہوتے ہیں کہ سامع مبہوت ہو کر سنتا ہے۔ کامیاب داستان گو، سننے والوں کی دلچسپی اور اشتیاق کو ختم نہیں ہونے دیتا۔ بلکہ جزئیاتِ قصّہ کے ذریعے ان کی حیرت و استعجاب کو مسلسل بڑھاتا رہتا ہے۔

(۷) داستانیں عموماً مائل بہ طوالت ہوتی ہیں۔ ہر شے کو بالتفصیل اور جزئیات سمیت بیان کیا جاتا ہے، وسعت اور پھیلاؤ، داستان کا بنیادی مزاج ہے طوالت کے لیے ضمنی قصّوں کے علاوہ قدرتی مناظر، سماجی تقاریب اور جادو کے کرشموں وغیرہ کا مفصل ذکر کیا جاتا ہے۔ اردو میں "فسانۂ عجائب" جیسی مختصر داستان بھی ملتی ہے۔ مگر اکثر داستانیں بہت طویل ہیں۔ طلسم ہوشربا اور بوستانِ خیال وغیرہ۔

بہرحال داستانوں کے اندر ایک عجیب و غریب مگر وسیع و عریض دنیا

آباد ہے۔ شہزادے، شہزادیاں، وزراء، امراء، تاجر، حکام، سپاہی، نوکر، خواجہ سرا، طوطے اور دیگر پرندے، محلات کی فضا، جنگلوں، صحراؤں، پہاڑوں اور ان دیکھے مقامات کی تفصیل سحر و ساحری کی کرامات، ناممکن الوقوع اور حیرت انگیز باتیں۔ ایسی شخصیتیں جن کا وجود ہماری دنیا میں کہیں نہیں نظر آتا۔ اگر دو چار داستانیں پڑھ لیں تو ان کی بورکن یکسانیت کھٹکنے لگتی ہے۔ ایک جیسا پلاٹ، ایک جیسے واقعات اور انجام ہمیشہ طربیہ، حقیقت کی دنیا سے داستان کا تعلق کم ہی ہوتا ہے۔ داستان گوئی وقت گزاری کے لیے بے کاروں کا دلچسپ مشغلہ تھا۔

دُنیا کی کوئی زبان بھی داستانوں کے ذخیرے سے خالی نہیں ہے۔ دیگر زبانوں کی طرح عربی اور فارسی کے قدیم لٹریچر میں بھی داستانوں کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ اُردو زبان اور شاعری کی طرح، اُردو داستان کا بھی عربی اور فارسی داستان سے گہرا تعلق ہے۔ ادب کے دکنی دور میں متعدد داستانیں لکھی گئیں مگر ان میں سے بیشتر منظوم تھیں۔ ویسے تو ملا وجہی نے اپنی تصنیف "سب رس" کو بھی داستان قرار دیا۔ لیکن حسین عطا خاں تحسین کی "نو طرزِ مرصع" (۱۷۷۵ء) کو اُردو کی پہلی اور باقاعدہ نثری داستان مانا گیا ہے۔ اس کے بعد بیشمار داستانیں لکھی گئیں۔ انیسویں صدی میں تو داستان گوئی نے باقاعدہ ایک

فن کی شکل اختیار کر لی۔ دہلی اور لکھنؤ کے بعض داستان گوؤں نے بڑی شہرت پائی۔

"نوطرزِ مرصّع" بیشتر اردو داستانوں کی طرح فارسی سے ترجمہ کی گئی تھی اس کی زبان بہت مشکل اور پیچیدہ تھی اس پر عربی فارسی کا غلبہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے اہتمام میں حیدر بخش حیدری نے "آرائشِ محفل" (۱۸۰۱ء) اور "توتا کہانی" (۱۸۰۱ء) خلیل خان اشک نے "داستانِ امیر حمزہ" (۱۸۰۱ء) مظہر علی ولا نے "ہفت گلشن" (۱۸۰۱ء) اور میر امّن نے "باغ و بہار" (۱۸۰۲) لکھیں ان کے علاوہ اور بھی متعدد داستانیں لکھی گئیں۔ مگر "باغ و بہار" کو اپنے منفرد اندازِ بیان اور سلیس و برجستہ زبان کے سبب بے مثال قبولِ عام حاصل ہوا۔ فورٹ ولیم کالج سے باہر بھی متعدد داستانیں۔ رانی کیتکی کی کہانی (انشا، ۱۸۰۳ء) "ہفت گلشن" (مہجور ۱۸۰۷ء) "فسانۂ عجائب" (رجب علی بیگ سرور، ۱۸۲۵ء) "گلِ صنوبر" (نیم چند کھتری، ۱۸۴۷ء۔) "الف لیلیٰ" (عبدالحکیم، ۱۸۴۲ء) "بوستانِ خیال" خواجہ بدر الدین امان۔ "طلسمِ ہوشربا" (۸ جلدوں میں) "سروشِ سخن" (فخر الدین سخن دہلوی ۱۸۶۰ء) اور "طلسمِ حیرت" وغیرہ لکھی گئیں۔ ان میں سے بیشتر داستانیں فارسی سے ترجمہ کی گئی ہیں۔ "فسانۂ عجائب" البتہ طبع زاد ہے۔ مگر اس کا انداز، واقعات، افرادِ قصّہ، کہانی کی فضا اور تفصیلات وغیرہ دیگر داستانوں

سے مختلف نہیں۔ البتہ یہ دیگر داستانوں کے برعکس نسبتاً مختصر ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے "فسانۂ عجائب" لکھنوی اندازِ نگارش کی نمائندہ ہے۔ اور ایک خاص دَور کے لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا حسین و جمیل مرقع بھی۔

※※※

داستان انحطاطی دَور کی پیداوار ہے۔ کم از کم اُردو میں داستانوں کا بڑا ذخیرہ اس وقت وجود میں آیا جب ہندوستان انگریزوں کے سامنے سرنگوں ہو رہا تھا۔ وہ نواب اور اُمراء سلاطین جو زندگی کی برہنہ حقیقتوں کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے۔ داستان کی طلسماتی فضا میں اپنی ناآسودہ خواہشات کی تسکین پاتے۔ افیون کی چسکی لگا کر داستان سننے میں مگن رہتے۔ عام انسان بھی داستان گوؤں کی مجلسوں میں باقاعدگی اور پابندی سے حاضر ہوتے اور داستانوں کی تخیلاتی دنیا میں اپنی اُن آرزوؤں کی تکمیل پاتے جو عام زندگی میں پوری نہیں ہو سکتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کو وہمی، خیالی، غیر حقیقی، غیر فطری، مصنوعی اور بناوٹی صنف اور دفترِ بے معنی قرار دیا گیا۔ اور اس میں ہزار طرح کے عیوب و نقائص نکالے گئے۔

درحقیقت داستانوں پر اعتراض کی اصل بنیاد وہ مافوق فطرت عناصر ہیں جو داستانوں کے رگ و پے میں خون کی طرح گردش کرتے ہیں مگر معترضین

اس حقیقت کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ قدیم ادب میں ان غیر فطری عناصر کی موجودگی انسان کے فطری تقاضوں اور تمدنی ضرورتوں کی پیداوار ہے۔ انسانی تہذیب و تمدن اور روایات و ثقافت کی تاریخ بیان کرتے ہوئے اس "دفترِ بے معنی" کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ انسان کا شعور ایک طویل عرصے تک تخیل و طلسمات کا اسیر رہا۔ اسیری کے ان مراحل سے گزر کر ہی اس کے اندر پختگی اور بلوغت پیدا ہوئی۔ بہرحال یہ عناصر انسانی شعور کے ارتقا اور تکمیل میں اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنی حیثیت اور نوعیت کے اعتبار سے داستانوں میں ان غیر فطری عناصر کی موجودگی ایک فطری ضرورت تھی۔ ہم چاہیں تو اس سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

داستانیں ہمارے سامنے قدیم دور کے ماحول، معاشرت، رسوم و رواج، عقائد و نظریات اور طور طریقوں کو پیش کرتی ہیں۔ یوں علمی، معلوماتی اور تاریخی اعتبار سے بھی داستانوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

داستانوں سے بعض واقعات اور کرداروں کے کارناموں سے ہم چاہیں تو بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ ان میں حق گوئی و بے باکی، سخاوت و فیاضی، ایثار و قربانی، شجاعت و بہادری اور عزم و ہمت کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔

داستانیں حیرت انگیز واقعات اور مہمات کے سبب اپنے اندر بڑی

دلکشی، رنگینی اور دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ یہ تفریح کا عمدہ ذریعہ ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو داستانیں قدیم طرزِ تحریر کے متنوّع نمونے پیش کرتی ہیں۔ ان میں زبان و بیان کے خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ اُردو اَدب خصوصاً اُردو نثر اور افسانوی ادب کی تاریخ میں داستان کو اہم مقام حاصل ہے۔ جدید ناول اور مختصر افسانے کے ارتقائی تسلسل میں داستان پہلا سنگِ میل ہے۔ اس لحاظ سے اس کی افادیت و اہمیّت مُسلّم ہے۔

ناول

ناول (NOVEL) اطالوی زبان کا لفظ ہے جو انگریزی کے توسّط سے اُردو میں رائج ہوا۔ اس کے معنی ہیں "انوکھا، نرالا اور عجیب" اصطلاح میں ناول وہ قصّہ یا کہانی ہے، جس کا موضوع انسانی زندگی ہو اور ناول نگار زندگی کے مختلف پہلوؤں کا مکمل اور گہرا مشاہدہ کرنے کے بعد ایک خاص سلیقے اور ترتیب کے ساتھ اپنے تجربات و مشاہدات کو کہانی کی شکل میں پیش کردے۔ ناول میں حقیقت نگاری بنیادی چیز ہے۔ فرضی، خیالی اور مافوق فطرت باتوں سے اجتناب کیا جاتا ہے۔ دراصل ناول

داستان کی ارتقائی شکل ہے۔

فنّی اعتبار سے مندرجہ ذیل عناصر یا لوازم ناول میں بنیادی اہمیّت رکھتے ہیں:

۱۔ کہانی: ناول کے لیے کہانی بنیادی چیز ہے۔ قصّے کے بغیر ناول، ناول کہلانے کا مستحق نہیں۔ کہانی کی منطقی ترتیب، اور اس کے تدریجی ارتقا پر ناول کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔

۲۔ پلاٹ: پلاٹ انگریزی لفظ ہے۔ مُراد ہے وہ ذہنی خاکہ جو ناول نگار کہانی کے آغاز، تعمیر، مختلف واقعات کی ترتیب، ان کے اُتار چڑھاؤ اور کہانی کے تکمیل و خاتمے کے متعلق اپنے طور پر بناتا ہے، ناول کی عمدگی کا انحصار بڑی حد تک پلاٹ پر ہی ہوتا ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا ہونا چاہیے۔ پلاٹ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگار قصّے کو کس زاویۂ نظر سے قارئین کے سامنے پیش کر رہا ہے۔

۳۔ کردار: کوئی بھی کہانی کرداروں کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ ناول معاشرے کی عکاسی کرتا ہے اس لیے اس میں ہر طرح کے کرداروں کی موجودگی لازمی ہے۔ ان کے افعال و اعمال اور عمل و ردِّ عمل سے ہی ناول کی تشکیل ہوگی۔ ایک یا دو کردار نسبتاً اہم ہوتے ہیں۔ جنھیں مرکزی کردار کہا جاتا ہے۔ ان کے علاوہ بھی ناول میں قدم قدم پر ضمنی کردار

ملتے ہیں۔ کرداروں کو نہ تو جامد ہونا چاہیئے اور نہ بے لچک۔ یک رُخے کردار بے جان ہوتے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان کے افعال و اعمال حرکات و سکنات، بول چال اور عادات و اطوار معاشرے کے عام انسانوں جیسے ہوں۔ ورنہ وہ قارئین کو متاثر نہیں کر سکیں گے۔ کرداروں کی نیکی بدی کامیابی و ناکامی، حسن و بدصورتی اور شجاعت و بزدلی وغیرہ میں توازن اور تناسب ضروری ہے تاکہ ناول بے کیفی اور بیرنگی کا شکار نہ ہو۔

۴۔ <u>اندازِ نظر</u>: ہر ناول میں مصنّف کا طرزِ فکر بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ناول نگار کے ذہنی رویّے سے ناول کے رُخ کا تعیّن ہوتا ہے۔ بغیر مقصد یا غرض و غایت کے کوئی ناول نہیں لکھا جاتا۔ مقصد کی نوعیت کا انحصار ناول نگار کے رجحانِ طبع پر ہوتا ہے۔ کچھ ناول نگار اصلاحی مقاصد کے لیے ناول لکھتے ہیں۔ بعض صرف تفریح کی خاطر اور کچھ مصنفین کا مقصد محض یہ ہوتا ہے کہ ناول کا بلند پایہ فنی نمونہ پیش کیا جائے۔ اچھے ناول کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کسی خاص نقطۂ نظر کو اس فنکاری کے ساتھ پیش کیا جائے کہ ناول کی ادبی اور فنی سطح برقرار رہے۔ تبلیغی اور اصلاحی تقاضوں کو فنّی پہلو پر غالب کر دینے سے ناول کا معیار گر جائے گا۔

۵۔ <u>زبان و بیان</u>: ناول کی تشکیل و تعمیر میں ناول نگار کی زبان، اندازِ تحریر اور اسلوب بڑے اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ فنی اعتبار سے

ناول نگار کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ کس قسم کے الفاظ و تراکیب استعمال کرتا ہے۔ اس کی تشبیہات و تمثیلات کا کیا انداز ہے۔ اور اس کے جملوں کی ساخت کیسی ہے۔ پھر یہ کہ مختلف کرداروں کی گفتگو کیسی ہے۔ مکالمے کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ ہر کردار کی زبان سے نکلا ہوا جملہ متعلقہ کردار کی حیثیت، مزاج، عمر اور رجحاناتِ طبع غرض اس کی پوری شخصیت کی نمائندگی کرتا ہو۔ مکالمے، کردار کی حیثیت کے مطابق سنجیدہ، عالمانہ، ظریفانہ اور برجستہ ہونے چاہئیں۔ بعض اوقات ناول نگار مختلف کرداروں کے خیالات و افکار کو اپنی زبانی پیش کرتا ہے اس طرح مکالمے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ یہ طریقہ آسان ضرور ہے، مگر اس طرح ناول کی دلچسپی اور دلکشی میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ زبان و بیان میں اس بات کی بڑی اہمیت ہے کہ ناول نگار قصّے کی ابتدا کس انداز میں کرتا ہے۔ اگر سپاٹ، ٹھوس یا فلسفیانہ انداز میں ناول کا آغاز کیا جائے گا تو بہت کم قارئین اس میں دلچسپی لیں گے۔ اس لیے آغاز بڑا دلکش اور چونکا دینے والا ہونا چاہیے۔

۶۔ منظر نگاری : داستانوں کی طرح ناول میں بھی منظر نگاری کے رنگا رنگ مرقعے ملتے ہیں۔ اچھا ناول نگار قدرتی مناظر کو مختلف واقعات کے پسِ منظر کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ مناظر کی رنگینی و دلکشی سے

بعض اوقات کہانی میں تنوع پیدا کیا جاتا ہے۔ قدرتی مناظر کے علاوہ معاشرتی تقاریب اور مختلف مواقع کے تفصیلی نقشے بھی ناول کی رنگارنگی میں اضافہ کرتے ہیں۔ منظر نگاری کسی قسم کی ہو، بے ساختگی اور فطری پن برقرار رہنا ضروری ہے۔ اس اعتبار سے ناول کے مناظر، داستانوں کے مناظر سے مختلف اور بہتر ہوں گے۔ بے جا مبالغہ آرائی اور لفّاظی سے منظر کا حُسن اور تاثر بڑھنے کے بجائے کم ہوگا۔

ناول اپنے موضوعات، کہانی کی نوعیت اور کرداروں کے ارتقا کے نقطۂ نظر سے کئی طرح کے ہوتے ہیں مگر انہیں مختلف "اقسام" میں بانٹنا آسان نہیں ہے۔ کیونکہ ناول نگار لگے بندھے اصولوں کے تحت ناول نہیں لکھتا کہ اسے کسی خاص "قسم" کا ناول قرار دیا جاسکے۔ بہرحال آسانی کی خاطر ناول کی مندرجہ ذیل قسمیں قرار دی جاسکتی ہیں:-

۱۔ کرداری ناول: جس ناول میں کہانی ایک مرکزی کردار کے گرد گھومتی ہو اور سارا تانا بانا ایک مخصوص فرد کے ارد گرد بنایا گیا ہو کرداری ناول کہلاتا ہے۔ نذیر احمد کے ناول "توبۃ النّصُوح" اور "ابن الوقت" کرداری ناول ہیں۔

۲۔ ڈرامائی ناول: ڈرامائی ناول میں واقعات کی رو تیز ہوتی ہے تغیرات

اور تبدیلیاں اتنی تیزی سے نمودار ہوتی ہیں کہ قاری ان میں ڈرامائیت محسوس کرتا ہے۔ بہت سے نتائج توقعات کے برعکس برآمد ہوتے ہیں۔

۳۔ مہماتی ناول : اس قسم کے ناول میں ہر آن نئی مہمات سامنے آتی ہیں۔ مہماتی ناولوں کے کردار، اپنی مرضی سے عمل اور ردِّ عمل کے ذریعے ناول کے کینوس کو وسیع کرتے ہیں۔ ان کرداروں کو پوری آزادی حاصل ہوتی ہے۔ ایسے ناولوں میں ناول نگار قارئین کو نئی دنیاؤں کی سیر کراتا ہے۔ ایسے ناول بالعموم دلچسپ ہوتے ہیں۔

۴۔ واقعاتی ناول : ایسے ناول جن میں واقعات کی بھرمار ہو اور کرداروں کے بجائے ڈھیلی ڈھالی قصّہ گوئی پر زور دیا گیا ہو، واقعاتی ناول کہلاتے ہیں۔ ایسے ناولوں کا پلاٹ ڈھیلا ہوتا ہے۔ ان میں کرداروں کی جگہ واقعات کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ واقعات کے پھیلاؤ کے سبب قاری اُلجھن محسوس کرنے لگتا ہے

۵۔ نظریاتی ناول : ناول نگار بعض اوقات کسی خاص نقطۂ نظر یا نظریۂ حیات کو ناول کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اس قسم کے ناول کو فکری یا نظریاتی ناول کہا جا سکتا ہے۔ یہ نسبتاً دورِ جدید کی پیداوار ہے۔ نظریاتی ناول کے لیے ضروری ہے کہ نظریے اور فن میں تناسب و توازن کا خیال رکھا جائے۔ اگر ناول کا فنّی پہلو نظر انداز ہو جائے تو واعظانہ رنگ غالب آجائے گا۔ جیسے نذیر احمد کے

ناولوں میں ہوا ہے۔ نظریاتی ناول لکھنا خاصا مشکل ہے۔

۶۔ تاریخی ناول: تاریخی ناولوں میں تاریخ کے کسی دور کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات تاریخی کردار بھی سامنے آتے ہیں فنی اعتبار سے بلند پایہ تاریخی ناول لکھنا آسان نہیں ہے۔ ناول نگار کے لیے یہ اہتمام ضروری ہوتا ہے کہ تاریخی کرداروں کی شخصی عظمت، وقار اور امیج Image مجروح نہ ہو۔ اردو میں عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناول لکھنے کی طرح ڈالی۔ دورِ جدید میں نسیم حجازی سب سے بڑے تاریخی ناول نویس ہیں۔

۷۔ جاسوسی ناول: جاسوسی ناول کی بنیاد تجسس، تحیر اور اضطراب پر ہوتی ہے۔ ایسے ناولوں میں بالعموم انہونی باتیں اور فوق الفطرت کردار پیش کیے جاتے ہیں۔ بعض اوقات جاسوسی ناول پر داستان کا گمان ہونے لگتا ہے۔

۸۔ اصلاحی ناول: معاشرتی اصلاح کے مقاصد کو پیشِ نظر رکھ کر لکھے جانے والے ناول تعداد میں سب سے زیادہ ملتے ہیں۔ مگر ان میں ناول کے فن اور تکنیک کو بالعموم نظر انداز کر دیا جاتا ہے، درحقیقت اصلاحی ناول، نظریاتی ناول ہی کی ایک قسم ہے۔ ایک معیاری اصلاحی ناول لکھنا بہت مشکل ہے اور صحیح معنوں میں ایک فن کار ہی اس سے عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔

مندرجہ بالا قسموں کے علاوہ بھی ناول کی بعض چھوٹی اور غیر اہم اقسام ہیں۔

نگران کا تذکرہ چنداں ضروری نہیں۔

بعض اوقات داستان کو ناول کی ابتدائی شکل قرار دیا جاتا ہے۔ یہ بات اس لحاظ سے تو دُرست ہے کہ داستان اور ناول کے اجزائے ترکیبی یں پلاٹ، کردار، رُومان اور تفصیل پسندی وغیرہ مشترک ہیں مگر دونوں کے درمیان اس اعتبار سے بڑا فرق ہے کہ :

۱۔ داستان بے لگام تخیّل کی پیداوار ہے جب کہ ناول میں حقیقت سے رُوگردانی ممکن نہیں ہوتی۔

۲۔ داستان میں؛ فوق الفطرت عناصر کا غلبہ ہوتا ہے مگر ناول میں ان کا گزر بھی ممکن نہیں۔

۳۔ بلاشبہ داستان میں پلاٹ موجود ہوتا ہے اور واقعات کا آغاز، اُتار چڑھاؤ، اِرتقاء اور انجام بھی مگر اس میں ناول کی تکمیل، کرداروں کا تجزیہ، حقائق کی تلاش، باقاعدگی اور تناسب و توازن مفقود ہوتا ہے۔

۴ ۔داستان کی زبان میں خطابت، رنگینی، تکلف اور آرائش کا غلبہ ہوتا ہے جبکہ ناول کی زبان روزمرّہ کے مطابق ہوتی ہے۔ ادبی چاشنی کے باوجود ناول کی زبان پیچیدگی اور مشکل پسندی سے پاک ہوتی ہے۔

اُردو میں ڈپٹی نذیر احمد سب سے پہلے ناول نگار مانے جاتے ہیں۔ اُن کا

ناول "مرآۃ العروس" اُردو کا پہلا ناول قرار دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ "بنات النعش"، "ابن الوقت"، "توبۃ النصوح" اور "فسانۂ مبتلا" نذیر احمد کے معروف ناول ہیں۔ انھوں نے مذہبی اور معاشرتی اصلاح کے لیے ناول لکھے۔ ان کے ناولوں پر مقصدیت کا غلبہ ہے جس کے سبب ان کے ناولوں کو پڑھتے ہوئے کہیں کہیں بے لطفی اور اکتاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ وہ ایک بلند پایہ ادیب اور مکالمہ نگاری کے بادشاہ تھے۔ مگر بعض اوقات ان کی عربیّت نے تحریر کے حسن کو مجروح کیا ہے۔ بہر حال ان کے ناول اوّلیت کے اعتبار سے اہم ہیں۔ کیونکہ انھوں نے داستانوں کی فوق الفطرت فضا کو ختم کر کے حقیقی زندگی کی عکّاسی کی۔

رتن ناتھ سرشار "فسانۂ آزاد" "جامِ سرشار" اور "کامنی" وغیرہ کے نام سے چند ناول لکھّے۔ ان میں اوّل الذکر زیادہ اہم ہے۔ "فسانۂ آزاد" سرشار کی ظریفانہ طبیعت کا شاہ کار ہے۔ مرقع نگاری لاجواب ہے۔ لکھنؤ کی تصویر کشی بڑی خوبی، تفصیل اور جامعیت سے کی ہے۔ فسانۂ آزاد کے مکالمے بھی عمدہ ہیں۔ اس کا بڑا عیب بے جا طوالت اور غیر ضروری پھیلاؤ ہے۔ جس کے سبب اس کے پلاٹ کا سُراغ لگانا مشکل ہے۔ واقعات میں ربط کی کمی ہے۔ بعض نقادوں کے نزدیک یہ ناول کے زمرے میں شمار ہی نہیں ہوتا۔ یہ ناول نہیں، مگر اس میں ناول کے آثار ضرور ملتے ہیں۔

سرشار کے ہیرو میاں آزاد پر بعض اوقات کسی داستانی ہیرو کا گمان ہونے لگتا ہے۔ سرشار کے مقابلے میں شرر اس لحاظ سے نسبتاً کامیاب ناول نگار ہیں کہ ان کے پلاٹ فنی اعتبار سے بہت بہتر ہیں۔ وہ اُردو میں تاریخی ناول کے موجد ہیں۔ مرقع نگاری میں بھی وہ بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ "فردوس بریں" "ملک العزیز ورجنا" اور "منصور موہنا" ان کے معروف ناول ہیں۔ ان کے ناولوں کی تعداد خاصی زیادہ ہے۔ شرر کی ناول نگاری کے مقاصد اصلاحی ہیں۔ ناول کے فن سے وہ اپنے پیشروؤں سے کہیں زیادہ آگاہ ہیں۔ محمد علی طبیب نے شرر کی تقلید میں تاریخی ناول لکھے مگر وہ زیادہ کامیاب نہ ہوسکے البتہ سجاد حسین کا "حاجی بغلول" ایک اچھا مزاحیہ ناول ہے۔

مرزا رسوا کا "امراؤ جان ادا" فنی اعتبار سے ایک بلند پایہ ناول ہے۔ یہ لکھنؤ کی ایک طوائف کی کہانی ہے۔ رسوا نے لکھنوی تہذیب میں طوائفوں کے کردار اور ان کی نفسیات کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ انھیں فن ناول نگاری پر بڑا عبور حاصل تھا۔ اس لیے تکنیک کے لحاظ سے "امراؤ جان ادا" ایک بلند پایہ شاہ کار ہے۔ رسوا نے ایک اور ناول "شریف زادہ" بھی لکھا۔

راشد الخیری "مصورِ غم" کے لقب سے یاد کیے جاتے ہیں۔ ان کے ناول عورت کی مظلومیت کی جاندار اور دردناک تصویریں پیش کرتے ہیں۔ ان کی ناول نگاری کا مقصد اخلاقی اور اسلامی تھا۔ ان کا قلم عورتوں کی اصلاح اور

فلاح کے لیے وقف تھا۔ انھیں مسلمان لڑکیوں کا سر سیدؒ کہا جاتا ہے۔

پریم چند اُردو ناول نگاروں میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے "میدانِ عمل"، "گئودان"، "نرملا"، "بازارِ حُسن" وغیرہ کئی ناول لکھّے۔ پریم چند کا نقطۂ نظر اصلاحی تھا۔ انھوں نے ہندوستان کے غریب دیہاتیوں اور کسانوں کی زندگی کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ ناولوں میں پیش کیا ہے۔ وہ قدیم روایات اور مشرقی اخلاقی قدروں کو دوبارہ زندہ کرنا چاہتے تھے۔ ان کے ناولوں میں فن اور مقصد کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ پریم چند نے اردو ناول کے ذخیرے میں بڑا قیمتی اضافہ کیا ہے۔ اسی دور میں مرزا محمد سعید نے "یاسمین" اور "خوابِ ہستی" کے نام سے دو اچھے ناول لکھّے۔ مرزا عظیم بیگ چغتائی کے ناول خانم، کولتار وغیرہ مزاحیہ ناول نگاری کا عمدہ نمونہ ہیں۔ اس کے بعد اُردو میں جو ناول لکھے گئے اُن پر مغرب کے اثرات واضح معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں کرشن چندر کا "شکست"، عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر"، اور عزیز احمد کے "گریز"، "ایسی بلندی ایسی پستی"، "آگ"، "شبنم"، "ہوس" وغیرہ نمایاں ہیں۔ کرشن چندر نے بعد میں بہت سے ناول لکھّے مگر فنی اعتبار سے وہ ناول نویسی کا کوئی اچھا معیار پیش نہیں کر سکے۔ سجاد ظہیر کا "لندن کی ایک رات" بھی ابتدائی ناولوں میں شامل ہے۔

نسیم حجازی کے ناول تاریخِ اسلام کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ وہ اُردو

کے مقبول ترین ناول نویس ہیں۔ "داستانِ مجاہد"، "محمد بن قاسم"، "شاہین" اور "یوسف بن تاشفین" ان کے شاہ کار ناول ہیں۔ ان کا اسلامی شعور شرر کی نسبت زیادہ پختہ اور بیدار ہے۔ ان کے مقاصد اصلاحی ہیں۔ مقصد اور فن میں توازن کی کمی نے کہیں کہیں ان کے ناولوں کی فنّی حیثیت کو مجروح کیا ہے۔

تعداد کے اعتبار سے ایم اسلم، قیسی رام پوری اور رئیس احمد جعفری نے سب سے زیادہ ناول لکھے ہیں۔ ایم اسلم عام قارئین میں بے حد مقبول ہیں۔ ان کے مقاصد اصلاحی ہیں۔ مردِ غازی، رقصِ ابلیس، اشکِ ندامت، آخری رات، وغیرہ ان کے قابلِ ذکر ناول ہیں۔ رئیس احمد جعفری کے ہاں سطحیت نمایاں ہے۔ ان دونوں ناول نگاروں کی طرح قیسی رام پوری کے ناول بھی فنی اعتبار سے زیادہ بلند پایہ نہیں ہیں۔ رشید اختر ندوی کے ناول بھی اسی قسم کے ہیں۔ بانو قدسیہ، اے آر خاتون، قاسم محمود، علی اصغر چودھری، جمیلہ ہاشمی، صالحہ عابد حسین، اے حمید، عادل رشید، الطاف فاطمہ، بلونت سنگھ، انور جلال، عنایت اللہ، رشیدہ رضویہ وغیرہ موجودہ دور کے نمایاں ناول نگار ہیں۔

دورِ حاضر میں بے شمار ناول لکھے گئے۔ ان میں شوکت صدیقی کا "خدا کی بستی" "قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا"، احسن فاروقی کا "سنگم"، "شامِ اودھ" اور "آبلۂ دل کا" خدیجہ مستور کا "آنگن"، رضیہ فصیح احمد کا "آبلہ پا"، عبداللہ حسین کا "اُداس نسلیں"

فضل کریم احمد فضلی کا "خونِ جگر ہونے تک"، ممتاز مفتی کا "علی پور کا ایلی"، آغا سہیل کا "غبارِ کوچۂ جاناں" اور اُپندر ناتھ اشک کا "بڑی بڑی آنکھیں" وغیرہ زیادہ معروف ہیں۔ فنی لحاظ سے "آگ کا دریا"، "شامِ اودھ" اور "خونِ جگر ہونے تک"، بُلند پایہ اور معیاری ناول ہیں، جو اردو ناول کے ذخیرے میں قیمتی اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سب میں فضلی کا ناول فن اور مقصد دونوں لحاظ سے بے مثل شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ بابائے اُردو مولوی عبدالحق مرحوم کے خیال میں یہ ایسا معیاری ناول ہے کہ دُنیا کی کسی بھی زبان کے معیاری ناول کے مقابلے میں بلا جھجک اسے پیش کیا جا سکتا ہے۔ چند نئے ناول : میرا گاؤں (غلام الثقلین نقوی)، "بستی" (انتظار حسین)، راجہ گدھ (بانو قدسیہ) دیوار کے پیچھے (انیس ناگی) باگھ (عبداللہ حسین)

معیاری ناول نویسی آسان نہیں، اس کے لیے جس خلوص، لگن، یکسوئی اور مہارتِ فن کی ضرورت ہے، بدقسمتی سے آج کا ادیب ان سے محروم ہے۔ اسی لیے اچھا ناول نہیں لکھا جا رہا۔

افسانہ

دورِ جدید میں انسان کی مصروفیت میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے، اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں کی طرح ادب پر بھی پڑا ہے۔ گوناگوں مصروفیات میں

گھرے ہوئے انسان کا تقاضا یہ ہے اسے کوئی ایسی چیز پڑھنے کو ملے جو نہایت مختصر وقت میں اس کے ذوق کی تسکین و تشفی اور اس کے جذباتی، نفسیاتی اور تفریحی تقاضوں کو پورا کر سکے۔ مختصر افسانے اسی ضرورت کی پیداوار ہے۔

افسانہ (یا مختصر افسانہ) قصّہ کہانی کی وہ شکل ہے، جس کے لیے انگریزی میں short story کا نام استعمال ہوتا ہے۔ یہ داستان اور ناول کی ارتقائی اور ترقی یافتہ صورت ہے، افسانہ کی جامع تعریف آسان نہیں، کیونکہ اس کی بے شمار تعریفیں کی گئی ہیں۔

فنی لحاظ سے ایک افسانے کے لیے ضروری ہے کہ وہ وحدتِ تأثر کا حامل ہو۔ وحدتِ تأثر پیدا کرنے کے لیے ایک معیاری افسانے میں صرف ایک مقصد پر زور دیا جاتا ہے۔ اگر مقاصد ایک سے زیادہ ہوں تو افسانے میں بہت سی فنی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں، افسانے میں تأثر کی وحدت اور اتّحاد قائم رہے تو اس کی طوالت بھی گراں نہیں گزرتی ورنہ قاری افسانے میں دلچسپی محسوس نہیں کرتا۔

اختصار افسانے کی بنیادی خوبی ہے۔ بعض نقادوں نے کہا ہے کہ مختصر افسانہ وہ ہے جو نصف گھنٹے میں پڑھا جا سکے۔ بعض کا خیال ہے کہ جو کہانی ایک ہی نشست میں پڑھی جا سکے، اسے افسانہ کہہ سکتے ہیں۔ درحقیقت افسانے پر وقت کی قید نہیں لگائی جا سکتی۔ البتہ افسانہ نگار کو غیر ضروری تفصیلات سے اجتناب کرنا چاہیے۔ نقادوں نے افسانے کو غزل کے مشابہ قرار دیا ہے،

جو بظاہر مختصر مگر معنوی اعتبار سے جامعیت کا شاہکار ہوتی ہے۔

افسانے کے لیے پلاٹ بھی ضروری ہے، واقعہ یا (واقعات)، کا آغاز و ارتقا پھر عروج یا منتہا (climax) تک پہنچنا اور اس کے بعد ایک موزوں نتیجے پر ختم ہونا — اسی ترتیب و تنظیم کا نام پلاٹ ہے۔ ایک اچھے افسانے میں منتہا ضروری ہوتا ہے، کیونکہ صحیح قسم کے منتہا کی غیر موجودگی سے قاری پر افسانے کا کوئی تاثر قائم نہیں ہوتا۔ منتہا کے بغیر افسانہ ایک بیانیہ مضمون ہوگا۔

رمز و ایما، مختصر افسانے کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل کی طرح افسانے میں بھی وضاحت سے کام نہیں لیا جاتا ہے۔ مختصر افسانے میں کوئی واضح آغاز اور انجام نہیں ہوتا۔ اکثر اوقات افسانے میں کسی واقعے یا کردار کو قارئین کے سامنے پیش کر دیا جاتا ہے۔ اور قارئین خود ہی اس سے کوئی نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

ان بنیادی خصوصیات کے علاوہ افسانے کی فضا بندی، کردار کی سیرت کشی، افسانہ نگار کا اسلوب، مکالمے اور افسانے کا عنوان وغیرہ بھی کسی افسانے کے معیار کے سلسلے میں خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ اگرچہ مندرجہ بالا خصوصیات افسانے کے خد و خال کو اُجاگر کرتی ہے۔ اس کے باوجود افسانے کی جامع تعریف اس لیے ممکن نہیں کہ جدید افسانے میں بے شمار

تبدیلیاں آچکی ہیں۔ بلند پایہ اور معیاری افسانوں کو سامنے رکھ کر اس کی جو تعریف بھی کی جائے، وہ افسانے کے سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر گرفت میں نہیں لے سکتی۔

اُردو کے جدید افسانہ نگار علامتی افسانے لکھ رہے ہیں۔ بعض ایسے افسانے بھی ملتے ہیں، جن میں سرے سے پلاٹ بھی موجود نہیں۔ بعض افسانوں میں "شعور کی رو" کی کارفرمائی ہے۔ یعنی افسانہ نگار کسی خاص واقعے کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کے لیے بجائے انسانی ذہن اور اس کے شعور کے سفر کی فلم پیش کرتا ہے۔ بہرحال افسانے کی جو بھی شکل ہو، افسانہ نگار کے لیے گہرے مشاہدے، واقعاتِ زندگی کے انتخاب اور ان کی ملتا سب ترتیب کے لیے سلیقہ مندی کی ضرورت ہوتی ہے۔ معیاری افسانے کی تخلیق گہرے مشاہدے کے ساتھ، لگن اور فنی خلوص اور موضوعِ افسانہ کے لیے جذباتی وابستگی چاہتی ہے۔

❋❋❋

افسانہ اور ناول کے عناصرِ ترکیبی میں خاصا اشتراک ہے۔ کیونکہ افسانہ ناول کی ارتقائی شکل ہے، مگر درحقیقت دونوں میں بڑا فرق ہے۔ نقادوں نے اسے نظم اور غزل کے فرق سے تشبیہہ دی ہے۔ بہرحال ناول اور افسانے میں مندرجہ ذیل بنیادی اختلافات ہیں:۔

۱۔ افسانہ مختصر ہوتا ہے اور ناول طویل۔ افسانے میں کسی کردار کی محض ایک جھلک، ایک جذباتی یا اضطرابی کیفیت پیش کی جاتی ہے، مگر ناول میں تفصیل کے ساتھ زندگی کی پیچیدگیاں موضوع بنائی جا سکتی ہیں۔

۲۔ افسانہ مختصر ہونے کے سبب ایک خیال، ایک واقعے، ایک احساس یا ایک تجربے کو پیش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ وحدتِ تاثر کا حامل ہوتا ہے۔ مگر ناول کا کینوس زندگی کی طرح بے حد وسیع ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں پھیلاؤ اور وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ناول میں تاثر کی وحدت اور اتحاد قائم نہیں رہتا۔ خیالات و تاثرات کے لحاظ سے افسانے کے برعکس ناول کی رنگا رنگی اور رنگینی کا دائرہ بے حد وسیع ہے۔

۳۔ افسانے میں اختصار کے ساتھ تیز رفتاری بھی ہوتی ہے لیکن افسانہ نگار اس مسافر کی طرح ہوتا ہے، جس کے پاس وقت کم ہو اور مسافت زیادہ ہو۔ اس لیے وہ راستے کی رکاوٹوں کو برق رفتاری سے عبور کرتا، کانٹوں سے دامن بچاتا اور ندیوں کو پھلانگتا جلد از جلد منزلِ مقصود تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس ناول نگار کو کسی مخصوص وقت کے اندر اپنی منزل تک پہنچنے کی جلدی نہیں ہوتی۔ چنانچہ وہ ہر طرح کی رنگینی سے لطف اندوز ہوتا ہے اور راستے کی دل کشی سے دل و نگاہ کو سیراب کرتا چلا جاتا ہے۔

۴۔ افسانے میں ایک ہی پلاٹ ہوتا ہے۔ لیکن ناول میں مرکزی پلاٹ

کے ساتھ ساتھ کئی کئی چھوٹے چھوٹے ضمنی پلاٹ بھی ہوتے ہیں جو مل کر مرکزی پلاٹ کی تکمیل کرتے ہیں۔

۵۔ افسانے کے کردار بالعموم ارتقا سے عاری ہوتے ہیں مگر ناول نگار اپنے کرداروں کی سیرت کو تفصیل سے واضح کرتا ہے۔ افسانے میں ناول کی طرح کرداروں کے خیالات اور مختلف کیفیات کا تفصیلی بیان ممکن نہیں ہو سکتا۔

۶۔ افسانے کی فضا، کردار اور ماحول پر بالعموم مقامی رنگ کا غلبہ ہوتا ہے جبکہ ناول اپنی وسعت کے سبب کسی ایک علاقے، خطے یا ملک سے مختص نہیں ہوتا۔ افسانے کے ناول میں زمان و مکان کی آزادی اور آفاقیت پائی جاتی ہے۔

انگریزی ادب میں مختصر افسانے کی صحیح شکل انیسویں صدی کے آخر میں متعین ہوئی۔ ایڈگر ایلین پو انگریزی افسانے کا موجد مانا جاتا ہے۔

اُردو میں پریم چند کو پہلا افسانہ نگار کہا جاتا ہے مگر اُن کے ابتدائی افسانوں سے پہلے سجاد حیدر یلدرم بعض ایسی کہانیاں لکھ چکے تھے جو مختصر افسانے کے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ پریم چند نے پہلا افسانہ ۱۹۰۶ء یا ۱۹۰۷ء میں لکھا جبکہ یلدرم کا پہلا افسانہ ۱۹۰۳ء میں شایع ہوا۔

پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں وطن سے محبت کے جذبات نمایاں ہیں۔ معاشرتی اصلاح ان کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ ان کے اوّلین افسانوی مجموعے

"سوزِ وطن" کو انگریزی حکومت نے باغیانہ قرار دے کر ضبط کر لیا، مگر اس کے بعد پریم چند نے اس سے کہیں زیادہ بلند پایہ افسانے لکھے جو مختصر افسانے کے فنی معیار پر پورا اترنے کے ساتھ گہری مقصدیت کے حامل بھی ہیں۔ ان کے برعکس یلدرم رومانویت پسند افسانہ نگار ہیں۔ البتہ علی عباس حسینی، سلطان حیدر جوش اور اعظم کریوی وغیرہ نے پریم چند کی اصلاح پسندانہ روایت کو آگے بڑھایا۔ مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کے افسانوں کا موضوع عشق و محبت کا جذباتی پہلو ہے۔ ان کے افسانوں میں جذباتیت کا غلبہ ہے۔ اسی زمانے میں حامد اللہ افسر، ل احمد اکبر آبادی، کوثر چاند پوری اور فضل حق قریشی وغیرہ نے بھی عمدہ افسانے لکھ کر اردو افسانے کے ذخیرے میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔

۱۹۳۰ء کے لگ بھگ حیات اللہ انصاری، فیاض محمود، عظیم بیگ چغتائی، راشد الخیری اور اختر انصاری بڑے اچھے افسانے لکھ رہے تھے۔ خواجہ حسن نظامی کے افسانے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے متعلق ہیں اور اپنے رنگ میں منفرد۔ چند برسوں بعد "انگارے" کے نام سے دس افسانوں کا ایک مجموعہ شایع ہوا جس میں سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود الظفر اور احمد علی وغیرہ کے افسانے شامل تھے۔ فنی لحاظ سے ان افسانوں میں مغربی افسانے کی تکنیک سے کام لیا گیا، مگر غیر ضروری جذباتیت اور بے لگام جوشیلے پن نے انھیں اردو افسانے کی روایت سے

الگ کر دیا۔ ترقی پسند تحریک نے افسانے کو ایک نیا رُخ عطا کیا، مگر چونکہ اس تحریک پر سیاسی اور اشتراکی مقاصد کا غلبہ تھا۔ اس لیے افسانے کو مخصوص سیاسی نعروں کا آلۂ کار بنایا گیا۔ چنانچہ کرشن چندر، اختر حسین رائپوری، ابراہیم جلیس اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں میں تحریک کے اثرات موجود ہیں کسی کے ہاں کم اور کسی کے ہاں زیادہ۔ اس کے خلاف ردِّ عمل ہوا۔ اُردو کے بیشتر افسانہ نگاروں کو ترقی پسند تحریک سے اختلاف تھا۔ ان کے افسانے تحریک کے سیاسی رنگ سے پاک ہیں۔ حیات اللہ انصاری، سعادت حسن منٹو، اُپندر ناتھ اشک، محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں منٹو اور بیدی وغیرہ نے بڑے خوبصورت افسانے لکھے، عصمت چغتائی، منٹو اور عسکری پر فحاشی اور عریاں نگاری کا الزام لگایا جاتا ہے۔

قیامِ پاکستان کے بعد جو نئے افسانہ نگار سامنے آئے ان میں انتظار حسین، غلام عباس، قرۃ العین حیدر، تسنیم سلیم چھتاری، ممتاز مفتی، اے حمید، ہاجرہ مسرور، شفیق الرحمٰن، خدیجہ مستور، جیلانی بی اے، محمود فاروقی، اشفاق احمد، رام لعل، ابو سعید قریشی، مرزا ادیب، آثم میرزا، صادق حسین، نعیم صدیقی، آغا بابر، انور جیلانی بانو، واجدہ تبسم، منظر حسین، م۔ نسیم، ابوالخطیب، ابوالفضل صدیقی، قیصر قیصری، حسّان کلیمی، اسعد گیلانی، ابن فرید اور بلونت سنگھ کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز تقسیم سے پہلے

کیا تھا۔ اس کے کچھ دیر بعد بے شمار افسانہ نگار سامنے آئے۔ اُردو میں افسانہ نگاری کو بڑی تیزی سے قبولِ عام ملا۔ اور اسی نسبت سے افسانے کے موضوعات میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا۔ دورِ حاضر میں اُردو افسانہ فن کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ چکا ہے۔

دورِ جدید کے افسانے میں علامتی رنگ نمایاں ہے۔ قریب کے زمانے میں شمس آغا، رفیق حسین، قاسم محمود، عنایت اللہ، جوگندر پال، رام لعل، غلام الثقلین نقوی، یونس جاوید، الطاف فاطمہ، سلیم اختر، بلراج کومل، مسعود مفتی، حمید کاشمیری، صلاح الدین اکبر، انور سجاد، کمار پاشی، بانو قدسیہ فرخندہ لودھی، میرزا ریاض، عصر انجاری، نوید انجم، رخسانہ صولت، غیاث احمد گدی، اعجاز بٹ، رشید امجد، ذکاء الرحمٰن، قیوم راہی، حمیدہ رضوی، نگہت میرزا، مسعود اشعر، رفعت، محمد منشا یاد، ڈاکٹر احسن فاروقی، منظہر الاسلام، اکرام اللہ، مسرت لغاری، پروین سرور، اُمِّ عمارہ، تقی حسنین خسرو، غلام محمد رحمان مذنب، خان فضل الرحمٰن، مرزا حامد بیگ، سمیع آہوجہ نے معیاری اور خوبصورت افسانے لکھے ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں۔

❋❋❋

ڈرامہ

ڈرامے کا تصوّر قدیم یونان سے وابستہ ہے، ڈراما (Drama) کا لفظ یونانی زبان سے بنا ہے، جس کے معنی تمثیل، ناٹک یا سوانگ کے ہیں ان سب الفاظ کا مفہوم ہے "کچھ کر کے دکھانا"۔ ڈرامے سے انسان کی دلچسپی فطری ہے۔ "ڈراما" کی جامع تعریف کرنا مشکل ہے۔ ایک مغربی ناقد ھڈسن کے الفاظ میں "ڈراما ایک نقالی ہے جو حرکت (عمل) اور تقریر (مکالمہ) کے وسیلے سے کی جاتی ہے"۔ اُردو میں ڈرامے کے ایک ممتاز نقاد ڈاکٹر محمد اسلم قریشی کا خیال ہے کہ "ڈراما اسٹیج پر فطرت کی نقالی کا ایک ایسا فن ہے جس میں اداکاروں کے ذریعے زندگی کے غیر معمولی اور غیر متوقع حالات کے عمل میں "قوّتِ ارادی" کا مظاہرہ تماشائیوں کے روبرو ایک معیّن وقت اور مخصوص انداز میں کیا جاتا ہے"۔ مختصراً یوں سمجھئے کہ ڈراما وہ کہانی ہے جو مختلف کردار اپنی گفتگو اور اپنے عمل کے ذریعے اسٹیج پر پیش کرتے ہیں۔

داستان، ناول، افسانہ اور ڈرامہ قصّے کے مختلف روپ ہیں۔ بحیثیت قصّہ ان چاروں میں کوئی فرق نہیں۔ البتہ اوّل الذکر تین اصناف اور ڈرامے میں اتنا فرق ضرور ہے کہ اوّل الذکر اصناف میں کہانی یا بیان مصنف کی زبانی ہوتا ہے، جب کہ ڈرامے میں کہانی کا بیان ڈرامے کے

کرداراپنے عمل اور باتوں کے ذریعے کرتے ہیں۔ ایک معیاری ڈرامے میں ربط و تسلسل اور توازن و تناسب کی خصوصیات موجود ہوتی ہیں۔ اسی طرح ڈرامائیت کا عنصر بھی ضروری ہے۔ تذبذب پیدا کرنے کے لیے ڈرامہ نگار بعض اوقات ٹکراؤ اور کشمکش (conflict) کا استعمال کرتا ہے۔ ڈرامے کی کامیابی ان چیزوں کے بغیر ممکن نہیں۔

ڈرامے میں اسٹیج بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اسٹیج کے بغیر کوئی ڈرامہ پیش نہیں کیا جاسکتا۔ ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے ہوئے اسٹیج کی ضرورتوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے، اسٹیج کے تقاضوں کو نظر انداز کرکے اچھا ڈرامہ لکھنا ممکن نہیں۔ خیال رہے کہ اسٹیج، اصل ڈرامے کا حصّہ نہیں ہوتا مگر ڈرامے کی پیشکش میں ضروری عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح پلاٹ کے بغیر کسی ڈرامے کا تصوّر بھی نہیں کیا جاسکتا، جس طرح ناول یا افسانے کے لیے ناگزیر ہے۔ اسی طرح ڈرامے کے لیے بھی ضروری ہے۔ اصلاً ڈرامہ بھی ایک طرح کا افسانہ ہی ہوتا ہے، جسے کرداروں کے مکالموں اور حرکات و سکنات کے ذریعے تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ (پلاٹ کی حقیقت پر افسانے اور ناول کے ضمن میں بحث کی جاچکی ہے۔)

ڈراما چونکہ تماشائیوں کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے تماشائی

ڈرامے کا اہم عنصر ہیں، جن کی نفسیات کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے، اچھے ڈراما نگار قبولِ عام کی خاطر ہمیشہ تماشائیوں یا ناظرین کی اجتماعی نفسیات کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ تاہم اچھا ڈرامہ نگار وہ ہے جو اجتماع کے لیے ڈرامے تحریر کرتے ہوئے بھی فرد کو قطعی طور پر نظرانداز نہ کرے۔

کردار یا اداکار اپنی گفتگو، اعمال اور حرکات وسکنات کے ذریعے ڈرامے کا آغاز کرتا ہے۔ ڈرامے کی ساخت، ترتیب وتعمیر میں حصّہ لیتا ہے۔ اور ڈرامے کی تکمیل اور اختتام بھی اسی کے ہاتھوں انجام پاتا ہے۔ کسی ڈرامے کی کامیابی کا انحصار بڑی حد تک اداکار کی صلاحیتوں پر ہوتا ہے۔ بعض اوقات ڈرامہ کسی خاص اداکار کی شخصیت کو پیشِ نظر رکھ کر لکھا جاتا ہے۔ بہرحال کردار، ڈرامے کا اہم ترین جزو ہے۔

کرداروں کی گفتگو، ڈرامے کا ضروری جزو ہے۔ مکالمے کے ذریعے ہی کہانی شروع ہوتی اور مختلف مراحل سے آگے بڑھتے ہوئے کسی نتیجے تک پہنچتی ہے۔ مکالموں کی طوالت یا اختصار، اُن کے طرزِ ادا، مختلف مواقع پر آوازوں کے اتار چڑھاؤ اور اُن کے مختلف تاثرات پر مکالمے کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔

بعض اوقات موسیقی کو بھی ڈرامے کے اجزا میں شامل کیا جاتا ہے، تاہم بہت سے ڈرامے اس کے بغیر بھی اسٹیج کیے جاتے ہیں۔

ڈرامے کی اہم قسمیں حسب ذیل ہیں :-

۱- المیہ (Tragedy) وہ ڈرامہ جس کا انجام المناک ہو۔ بعض اوقات انجام سے قطع نظر، المیہ کا مجموعی تاثر غم واندوہ، ہمدردی اور دہشت کا ہوتا ہے۔ جس سے دردمندی اور رحم کے جذبات اُبھرتے ہیں۔

۲- طربیہ (Comedy) وہ ڈرامہ جس کا انجام پُرمسرّت ہوتا ہے طربیہ میں ہنسی مذاق، مسخرے پن اور ادنیٰ درجے کے لوگوں کے جذبات کو پیش کیا جاتا ہے۔

۳- سوانگ (Farce) سوانگ ایک مختصر مذاقیہ تمثیل ہوتی ہے، جس میں ادنیٰ مذاق اور مبالغہ آمیز بذلہ سنجی اور ظرافت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس میں کردار اور پلاٹ کی وضاحت کا امکان نہیں ہوتا ہے۔ تمسخرانگیز واقعات کثرت سے شامل کیے جاتے ہیں۔

۴- میلو ڈراما (Melodrama) میلو ڈراما ایک یونانی لفظ سے مشتق ہے۔ جس کے معنی "گیت" کے ہیں۔ چنانچہ میلو ڈراما میں گیتوں کی کثرت ہوتی ہے۔ جذبات نویسی پر زور دیا جاتا ہے اور ظاہری شان و شکوہ کو اہم سمجھا جاتا ہے۔

۵- ڈریم (Dram) ڈریم کا مفہوم وسیع ہے۔ اس میں تہذیب و

تمدن اور معاشرت سے متعلق زندگی کے مختلف النوع مسائل پیش کیے جاتے ہیں۔ ایک اچھا ڈراما نگار ڈرامہ میں آفاقی تاثرات پیش کرتا ہے۔ آغا حشر کے ڈرامے "ترکی حور"، "دل کی پیاس"، "عورت کا پیار" اور "آنکھ کا نشہ" وغیرہ اسی نوع کے ڈراموں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔

۶۔ مخلوط ڈرامہ: بعض اوقات کسی ڈرامے میں ہر نوع کے ڈراموں کی خصوصیات اس طرح ملی جلی ہوتی ہیں کہ انھیں الگ الگ نہیں کیا جا سکتا، ایسے ڈرامے میں ہر نوعیت کے تاثرات ہوتے ہیں اسے مخلوط ڈراما کہا جائیگا۔

۷۔ یک بابی ڈرامہ: (One Act Play) تکنیک کے اعتبار سے یک بابی ڈرامہ فنِ ڈرامہ نگاری کی اہم قسم ہے۔ اس میں ایک ہی باب میں سارا ڈرامہ مکمل ہو جاتا ہے۔ عموماً ایسا ڈرامہ مختصر ہوتا ہے۔ دورِ حاضر میں زندگی کی مصروفیات بڑھ گئی ہیں۔ اس لیے یک بابی ڈرامہ کو قبولِ عام حاصل ہے۔ اسے ایکانکی ڈرامہ بھی کہتے ہیں۔

۸۔ نشری ڈرامہ: نشری ڈرامہ وہ ہے جو ریڈیو سے نشر ہوتا اور کانوں سے "سنا" جاتا ہے۔ ایسا ڈرامہ لکھنے میں خیال رکھنا پڑتا ہے کہ ڈرامے میں صرف ان واقعات کو لیا جاتے، جو آواز کے ذریعے پیش کیے جا سکیں۔ نشری ڈرامے کی پیش کش میں کامیابی کا انحصار پروڈیوسر کی صلاحیت پر ہوتا ہے اسے ریڈیائی ڈرامہ بھی کہتے ہیں۔

ڈرامے کی اقسام کے سلسلے میں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ تاثر کے اعتبار سے ڈرامے کی دو بنیادی اقسام ہیں: ایک المیہ اور دوسرا طربیہ ــــ باقی اقسام کو انہی کی ضمنی قسمیں سمجھنا چاہیے۔

※※※

ڈرامے کا مطالعہ کرتے ہوئے "ڈرامائی مفاہمت" کو سمجھنا ضروری ہے۔ یہ فنِ ڈرامہ کی ایک مخصوص اصطلاح ہے۔ جس طرح داستانوں میں مافوق فطرت عناصر یعنی جن، دیو اور جادو وغیرہ کی کرشمہ سازیاں، داستانوں کا ناگزیر حصّہ ہوتی ہیں، کیونکہ داستان کے سامعین کی ان عناصر کے ساتھ فہمی مفاہمت ہوتی ہے یا شاعری کی بعض اصطلاحات و تلمیحات کا ایک خاص مفہوم قارئین کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح ڈرامے میں بھی ڈرامہ نگار بعض غیر حقیقی اور خلافِ فطرت چیزیں پیش کرتا ہے اور سامعین، ڈرامائی تقاضوں کے پیشِ نظر اور فنی مفاہمت کے تحت ان کو گوارا کر لیتے ہیں۔ ڈرامائی مفاہمتیں بعض مفروضوں کے تحت قائم ہوتی ہیں۔ مثلاً اوپیرا میں یہ مفاہمت کام کرتی ہے کہ دنیا میں انسانوں کا ایک ایسا طبقہ بھی موجود ہے جس کی گفتگو ہمیشہ گانے میں ہوتی ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے تماشائیوں کو حق نہیں پہنچتا ہے کہ وہ اداکار کی غیر فطری حرکات یا کسی کی موت کے موقع پر گانے پر اعتراض کریں ایک اور مثال لیجئے، کسی ڈرامے میں جب ایک کمرے کا اندرونی منظر پیش

کیا جاتا ہے تو اس کی چوتھی دیوار نہیں ہوتی، اگرچہ حقیقی زندگی میں تین دیوارں کا کمرہ کبھی وجود میں نہیں آسکتا، تاہم تماشائی کمرے کی چوتھی دیوار پر اصرار نہیں کرتے کیونکہ یہ چوتھی دیوار ڈراما دیکھنے میں حائل ہوتی ہے، لہٰذا وہ خوشی سے ایک غیر حقیقی کمرہ دیکھتے ہیں۔یہ "ڈرامائی مفاہمت" کہلائے گی۔

ڈرامائی مفاہمتوں میں بعض مستقل اور بنیادی نوعیت کی ہوتی ہیں اور بعض وقتی، عارضی اور ہنگامی نوعیت کی۔ ڈرامے میں ڈرامائی مفاہمتوں کی بڑی اہمیت ہے۔

※※※

واجد علی شاہ کو اُردو کا پہلا ڈرامہ نگار مانا جاتا ہے ان کا پہلا ڈرامہ رادھا کنہیا کا قصّہ ہے۔ ابتدائی ڈراموں میں امانت لکھنوی کا "اِندر سبھا" (۱۸۵۴ء) اپنے دور کا مقبول ترین ڈرامہ تھا۔ اس کی مقبولیت میں منظوم مکالموں، موسیقی اور ناچ گانوں کی کثرت کو دخل تھا۔

پارسیوں نے بمبئی میں تھیٹریکل کمپنیاں قائم کیں جن کے ذریعے تماشائیوں کے سامنے بے شمار ڈرامے پیش کیے۔ فنی اعتبار سے ان کے پیش کردہ ڈراموں کا معیار زیادہ بلند نہ تھا۔ بیشتر ڈراموں میں داستانوں کا سا انداز ملتا ہے۔ یہ سب ڈرامے کاروباری تقاضوں کو سامنے رکھ کر لکھے گئے، اس لیے ان کی سطح عامیانہ اور پست ہے۔ ناٹک کمپنیوں کے ڈرامہ نویسوں میں حافظ عبداللہ،

رونق بنارسی، ظریف اور مرزا نظیر بیگ نسبتاً اہم ہیں۔ احسن لکھنوی نے مروّجہ ڈرامے کا معیار بلند کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے اپنے بیشتر ڈراموں کی بنیاد انگریزی ڈراموں پر رکھی ان کے کچھ ڈرامے طبع زاد بھی ہیں۔ احسن کے ہاں حقیقت نگاری کے ساتھ زبان کی سادگی بھی نمایاں ہے۔ طالب بنارسی اردو ڈرامے کو تصنّع سے پاک کر کے زندگی کے حقیقی رُوپ سے آشنا کرنے کی کوشش کی۔ بیتاب کے ڈراموں کی بنیاد قدیم ہندو دیو مالا تھی۔ ان کے ڈرامے بھی کامیاب رہے۔ حشر کاشمیری (۱۸۷۹-۱۹۳۵ء) کو ہندوستان کا شکسپیئر کہنا اگرچہ مبالغہ ہے۔ تاہم انھیں اپنے پیشرو اور ہم عصر ڈرامانویسوں سے کہیں زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ ان کی قادرالکلامی اور خطابت کے رجحان نے ایسے پُرجوش مکالمے تخلیق کیے کہ امتیاز علی تاج کے بقول: "دُنیا حشر کا کلمہ پڑھنے لگی"۔ اس میں شبہ نہیں کہ حشر کے ابتدائی دور کے ڈراموں میں لفظی شعبدہ بازی، قافیہ پیمائی اور گانوں کا غلبہ ہے۔ تاہم عمر اور تجربے میں اضافے کے ساتھ ساتھ ان کے فن میں بھی تبدیلیاں ہوتی گئیں۔ اور انھوں نے ڈرامے کے مروّجہ انداز میں بڑی جدّتیں پیدا کیں۔ اُن کے ڈراموں کے مقاصد بالعموم اصلاحی ہیں۔ آغا حشر کے ڈرامے اردو ڈرامہ نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اُن کے ڈراموں میں رستم و سہراب، ترکی حُور، اسیرِ حرص، شہیدِ ناز، یہودی کی لڑکی وغیرہ

اہم ہیں۔

تقریباً ۱۹۳۰ء میں آغا حشر کی ڈرامہ نگاری کا دور ختم ہوا۔ چند سال بعد ہندوستان میں ریڈیو نشریات کا آغاز ہوا۔ جس سے اُردو ڈرامہ ایک نئے دور میں داخل ہوا۔ ریڈیو کے لیے کثرت سے نشریاتی ڈرامے لکھے جانے لگے اور ریڈیائی ڈراموں کا ایک بڑا ذخیرہ وجود میں آگیا۔ اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے بھی ڈرامے لکھے گئے۔

یوں تو محمد حسین آزاد (اکبر) شوق قدوائی (قاسم وزہرا) عبدالحلیم شرر (شہیدِ وفا) اور مرزا محمد ہادی رسوا (مُرقع لیلیٰ مجنوں) نے بھی ادبی ڈرامے لکھے، مگر جن اصحاب نے سنجیدگی کے ساتھ ڈرامہ نویسی کی طرف توجہ کی یعنی ایک طرف غیر ملکی معیاری ڈراموں کے خوبصورت تراجم کیے اور دوسری طرف طبع زاد ڈرامے بھی تخلیق کیے۔ ان میں حکیم احمد شجاع، مولانا ظفر علی خاں، سید امتیاز علی تاج، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، نورالہٰی محمد عمر، عنایت اللہ دہلوی، سید انصار ناصری، عابد علی عابد، شاہد احمد دہلوی، تفضل حسین ثنائی خادم محی الدین اور بہت سے دوسرے اصحاب قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں امتیاز علی تاج کی حیثیت اس لیے نمایاں ہے کہ انھوں نے ۱۹۲۲ء میں "انارکلی" لکھ کر آغا حشر کے روایتی فن سے انحراف کی ایک عمدہ مثال پیش کی۔

دورِ نو کے ڈرامہ نویسوں میں میرزا ادیب کا نام سب سے نمایاں ہے۔ انھوں نے نشری کے علاوہ ادبی ڈرامے کی روایت میں خوبصورت اضافہ کیا اُن کے ڈراموں کے متعدد مجموعے "آنسو اور ستارے"، "لہو اور قالین"، "شیشے کی دیوار" اور خاک نشین شایع ہو چکے ہیں۔ "پسِ پردہ" پر انھیں آدم جی انعام مل چکا ہے۔ "شیشے کی دیوار" ایک مکمل ڈراما ہے، میرزا ادیب نے بڑی لگن محنت اور استقلال کے ساتھ ڈرامہ نویسی کی ترویج میں حصّہ لیا۔ ڈرامے کی تاریخ میں ان کا نام سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس دور میں جن اہلِ قلم نے ڈرامے کے ذخیرے میں معیاری ڈراموں کا اضافہ کیا۔ ان میں سعادت حسن منٹو، آغا بابر، اُپندر ناتھ اشک، اصغر بٹ اور رفیع پیرزادہ کے نام اہم ہیں۔ ویسے ریڈیائی ضرورتوں کے تحت دورِ جدید کے بیشتر اہلِ قلم نے ڈرامے لکھے ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں سلیم احمد، اشفاق احمد، بانو قدسیہ، باسط سلیم صدیقی، انتظار حسین، خواجہ معین، ہاجرہ مسرور، کمال احمد رضوی، انور جلال، ابراہیم جلیس عنایت اللہ، ابصار عبدالعلی، امجد اسلام امجد، حسینہ معین، اطہر شاہ خان اور فراکھ علی

اگر یہ کہا جائے کہ اُردو ڈرامے کی ترقی میں ریڈیو (اور اب ٹیلی ویژن) کا حصّہ سب سے زیادہ ہے تو بیجا نہ ہوگا۔ اُردو کے نوّے فی صد ڈرامے نشریاتی ضرورتوں کے تحت لکھے گئے ایک محتاط اندازے کے مطابق پاکستان

میں ریڈیو کے لیے ہر سال تقریباً دو ہزار ڈرامے لکھے جاتے ہیں۔

اُردو ڈرامے کو وہ ترقی اور عروج نصیب نہیں ہوا جو ناول یا مختصر افسانے کے حصّے میں آئی۔ اس کی متعدد وجوہ ہیں، جس میں تھیٹر اور اسٹیج کا عدم وجود خاصی اہمیّت رکھتا ہے۔ کچھ دیگر وجوہ بھی ہیں۔ اس کے باوجود ہمارے ٹی۔ وی ڈرامے کا معیار بہت بلند ہے۔

اصنافِ نثر
غیر افسانوی ادب

مضمون

کسی متعین موضوع پر اپنے خیالات اور جذبات و احساسات کا تحریری اظہار مضمون کہلاتا ہے۔ مضمون کے لیے موضوع کی کوئی قید نہیں۔ دُنیا کے ہر معاملے، مسئلے یا موضوع پر مضمون لکھا جا سکتا ہے۔ مضمون کی بالعموم ایک خاص ترتیب ہوتی ہے۔ سب سے پہلے زیرِ بحث مسئلے کا تعارف کرایا جاتا ہے۔ پھر اس کی حمایت یا مخالفت میں دلائل دیے جاتے ہیں اور آخر میں نتیجہ پیش کیا جاتا ہے۔ بعض مضامین تأثراتی نوعیت کے ہوتے ہیں اُن میں ایسی ترتیب اور دلائل کی ضرورت نہیں ہوتی۔ البتہ ہر مضمون کے لیے نظم و ضبط، توازن اور تناسب ضروری ہے۔

اُردو میں مضمون نویسی کا باقاعدہ آغاز سرسیّد احمد خاں سے ہوا۔ انھوں نے مذہبی، سیاسی، ادبی، علمی، معاشرتی، تاریخی، فلسفیانہ اور

دیگر موضوعات پر بکثرت مضامین لکھ کر ہمعصر ادیبوں کو ایک نیا راستہ دکھایا۔ ان کے رسالے "تہذیب الاخلاق" نے مضمون نویسی کی ترویج و ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ سر سیّد احمد خاں کے رفقا میں حالی، شبلی، محسنُ الملک، نذیر احمد، وقار الملک، چراغ علی وغیرہ نے معیاری مضامین کا ایک وسیع ذخیرہ چھوڑا ہے۔ سر سیّد نے اپنے مضامین کے ذریعے سادہ نویسی کی جو روایت قائم کی، اُس پر چلتے ہوئے بعد کے ادیبوں اور قلمکاروں نے اُردو مضامین کے ذخیرے کو بیش بہا اور متنوع جواہر پاروں سے مالا مال کیا۔ رفتہ رفتہ علمی و ادبی موضوعات پر تحقیقی نقطہ نظر سے لکھا جانے لگا اور اس طرح مقالہ وجود میں آیا۔

مقالہ

مقالہ کے لغوی کے معنی ہیں "بات" یا گفتگو" یعنی "جو کچھ کہا جائے"۔ اصطلاح میں کسی خاص موضوع پر علمی و تحقیقی اندا ز میں تحریری اظہارِ خیال کو مقالہ کہیں گے۔ مضمون اور مقالہ درحقیقت ایک صنف کے دو رُوپ ہیں۔ دونوں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ مضمون قدرے مختصر ہوتا ہے۔ اس کا انداز تاثراتی اور

مفہوم سادہ ہوتا ہے، جبکہ مقالہ نسبتاً طویل اور عالمانہ ہوتا ہے۔ مقالے میں مضمون کی نسبت زیادہ گہرائی ہوتی ہے اور وہ زیادہ ٹھوس ہوتا ہے ـــــــ درا صل مضمون اور مقالے میں اختصار یا طوالت کا فرق بھی کچھ اہم نہیں ـــ اصل اہمیت دونوں کے درمیان اختلافِ مزاج کی ہے ـــ بایں ہمہ عام طور پر دونوں طرح نثر پاروں کو گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔

دنیا کے ہر موضوع پر مضمون یا مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔ اسی اعتبار ـــ سے مقالہ نویسی کی کئی اقسام ہیں۔ بعض مضامین ادبی تخلیق و تنقید سے متعلق ہوتے ہیں۔ بعض لسانیات اور بعض مختلف النّوع علمی مسائل سے۔

علماء مذہب نے مذہبی موضوعات پر اعلیٰ پائے کے تحقیقی مقالے لکھّے ہیں۔ ان میں مولانا شبلی نعمانی، سیّد سلیمان ندوی، ابوالکلام آزاد، عبدالماجد دریابادی، سیّد ابوالاعلیٰ مودودی، مناظر احسن گیلانی، مولانا ابوالحسن علی ندوی، مولانا امین احسن اصلاحی، مولانا مسعود عالم ندوی مرحوم وغیرہ کی محققانہ تحریروں میں ایک عالمانہ شان پائی جاتی ہے۔ ان میں سے بعض اصحاب صاحبِ طرز ادیب ہیں۔

***

لسانیات وہ علم ہے جس میں زبانوں کے آغاز و ارتقاء تشکیل و تعمیر ان کے باہم دگر اثرات وغیرہ کا تحقیقی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ لسانیات کے محققوں نے زبانوں کو

مختلف خاندانوں میں تقسیم کیا ہے۔ لسانیات کے ضمن میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ بعض اوقات اسے ایک علیحدہ صنفِ نثر کی حیثیت دی جاتی ہے، جو درست نہیں۔ لسانیات تو صرف ایک موضوع ہے جس پر لکھنے والا، اپنی تحقیق کے نتائج ایک مقالے کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ اردو لسانیات پر جن لوگوں نے تحقیقی کام کیا ان میں محمود شیرانی۔ دتاتریہ کیفی، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، مسعود حسن رضوی ادیب، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر شوکت سبزواری، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ڈاکٹر سہیل بخاری، عین الحق فرید کوٹی، خلیل صدیقی، گوپی چند نارنگ اہم ہیں۔ ان میں سے اکثر نے لسانی تحقیق کے ساتھ ادبی تنقید کے ذخیرے میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔

مزاج کے اعتبار سے بعض مقالے تحقیقی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ تحقیق ایک طرزِ اظہار یا اندازِ فکر کا نام ہے جسے مقالے کے مزاج سے ایک خاص مناسبت ہے۔ تحقیقی مقالے کا موضوع لسانی اور ادبی ہو سکتا ہے اور تاریخی، مذہبی، سیاسی تعلیمی اور فلسفیانہ بھی۔

تنقیدی مقالات نسبتاً زیادہ اہمیّت رکھتے ہیں۔ کسی ادب پارے میں فنّی نقطۂ نظر سے اظہارِ خیال، اس کے معائب و محاسن کی پرکھ اور اس کی مجموعی قدر و قیمت کا تعین، تنقید کہلاتا ہے ــــ گویا تنقید ایک کسوٹی ہے۔ جس کے ذریعے ہم کسی نثری یا شعری تخلیق کی صحیح پہچان کر سکتے ہیں ــــ یہ بھی کہا جا سکتا ہے

کہ تنقید ایک لحاظ سے ادب پارے کا تجزیہ (Analysis) ہے۔

تنقید کی دو صورتیں ہیں ایک نظری تنقید — جس میں تنقید کے اصول و قواعد کا ذکر کیا جاتا ہے۔ دوسرے عملی تنقید — جس میں چند تنقیدی اصولوں یا خاص نقطۂ نظر کی روشنی میں کسی ادب پارے کو پرکھا جاتا ہے — عملی تنقید کا چلن نسبتاً زیادہ ہے۔

ایک اچھا نقاد مختلف علوم و فنون سے واقف ہوتا ہے۔ اس کی معلومات وسیع ہوتی ہیں اور وہ متوازن ذہن کا مالک ہوتا ہے۔ اس کے بغیر معیاری تنقید لکھنا آسان نہیں ہے۔

تذکرہ نویسی تنقید نگاری کی ابتدائی شکل ہے۔ ان تذکروں میں مختلف شعراء کے مختصر حالات، نمونۂ کلام اور ان کی شاعری کے بارے میں تاثرات کا اظہار ملتا ہے۔ قدیم تذکروں میں میر تقی کا "نکات الشعرا"، مصحفی کا "تذکرۂ ہندی گویاں"، علی لطف کا "گلشنِ ہندی" قدرت اللہ قاسم کا "مجموعۂ نغز"، سعادت خاں ناصر کا "خوش معرکۂ زیبا" اور محمد حسین آزاد کا "آبِ حیات" اہم ہیں۔ ان تذکروں کو صحیح معنوں میں تنقید کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

حالی اُردو کے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے شعری تنقید کے اصول متعین کرنے کی کوشش کی۔ ان کی کتاب "مقدمہ شعر و شاعری" اُردو تنقید میں پہلا سنگِ میل ہے۔ مولانا شبلی، محمد حسین آزاد اور عبدالسلام ندوی نے دیگر اصنافِ نثر کے ساتھ ساتھ

ادبی تنقید کی صنف میں بھی قابلِ قدر اضافہ کیا۔ شبلی کی "شعر العجم" اور "موازنہ انیس و دبیر" اور عبد السّلام ندوی کی "شعر الہند" اور "اقبالِ کامل" اور حکیم عبد الحی کی "گلِ رعنا" عملی تنقید کی اوّلین کتابوں میں اہم ہیں۔ سر سیّد نے جس سائنٹفک نقطۂ نظر پر علیگڈھ کی بنیاد رکھی، حالی اور ان کے بعد آنیوالے متعدد نقادوں کے ہاں اس کے اثرات ملتے ہیں۔ وحید الدین سلیم، مولوی عبد الحق، سیّد سلیمان ندوی، عبد الماجد دریابادی اور د تا تریہ کیفی کی تنقید کا رنگ یہی ہے۔ مہدی افادی، ڈاکٹر عبد الرحمان بجنوری اور نیاز فتحپوری کی تنقید جذباتی، رُومانی اور تاثراتی انداز کی ہے۔ پروفیسر حامد اللہ افسر اور ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے ہاں مغربی تنقید کے اثرات نظر آتے ہیں، مگر اس میں گہرائی نہیں ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اُردو تنقید کو مارکسی نقطۂ نظر سے آشنا کیا۔ ترقی پسند نقادوں میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبد العلیم، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، سبطِ حسن، اختر حسین رائپوری، سردار جعفری، مجتبیٰ حسین اور ممتاز حسین وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ اسی دور کے بعض نقادوں نے ترقی پسند تحریک سے اثرات قبول کیے مگر ان کے ہاں ایک توازن اور اعتدال موجود ہے۔ جس کے سبب ان کی انفرادیت قائم ہے۔ ان میں عزیز احمد، پروفیسر وقار عظیم، ڈاکٹر ابو اللّیث صدیقی، خواجہ احمد فاروقی، آل احمد سرور اور عبد القادر سروری شامل ہیں۔ اس کے برعکس کلیم الدین احمد انتہا پسندی کا شکار ہو گئے ہیں۔ وہ اُردو ادب کو مغربی تنقید کے کڑے اصولوں کی روشنی میں جانچتے ہیں۔ محمد حسن عسکری، آفتاب احمد اور شبیہہ الحسن

کی تنقید کا رنگ نفسیاتی ہے۔

ہر تنقید پارے میں لکھنے والے کے شخصی اور ذاتی نقطۂ نظر کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ چنانچہ اسی اعتبار سے تنقید کے مختلف دبستان قایم کیے گئے ہیں۔ مثلاً تاثراتی تنقید، تجزیاتی تنقید، جذباتی اور رومانی تنقید، مارکسی تنقید، نفسیاتی تنقید وغیرہ۔ مگر کسی تنقید پارے کو سختی کے ساتھ ساتھ تنقید کی کسی ایک قسم سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح بسا اوقات تنقید اور تحقیق کو جدا بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بعض اوقات تنقید، تخلیق کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

دورِ جدید میں اُردو کے چند محققوں اور نقادوں کے نام یہ ہیں: ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر عندلیب شادانی، پروفیسر حمید احمد خاں، عابد علی عابدؔ، مولانا صلاح الدین احمد، فراق گورکھپوری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر احسن فاروقی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر محمد اسلم قریشی، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر ناظر حسن زیدی، ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر شاہ علی، ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن، ڈاکٹر عبدالقیوم، ڈاکٹر اسلم فرخی، مظفر علی سیّد، جیلانی کامران، سیّد نجیب اشرف ندوی، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر اعجاز حسین، ڈاکٹر یوسف حسین خاں، مختار الدین آرزو، ڈاکٹر شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر سہیل بخاری، پروفیسر عبدالمغنی، ابن فرید، ڈاکٹر ابوالخیر کشفی، ممتاز شیریں، سجاد باقر رضوی، شمس الرحمٰن فاروقی، سلیم احمد، جمیل جالبی، انور سدید، خورشید الاسلام، سلیم اختر، ڈاکٹر نجم الاسلام،

سلام سندیلوی، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ظہیر فتح پوری، ڈاکٹر احراز نقوی، ڈاکٹر میمونہ انصاری، شمیم احمد، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، عرش صدیقی، فتح محمد ملک، یحییٰ امجد، غلام حسین اظہر، مجتبیٰ حسین، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر معین الدین عقیل، وقار احمد رضوی، تحسین فراقی، سراج منیر، طاہر تونسوی۔

تاریخ ادب لکھنے والوں میں حامد حسن قادری، محمد یحییٰ تنہا، حکیم عبدالحئی، علی احسن مارہروی، محی الدین قادری زورؔ، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی، ڈاکٹر نصیر الدین ہاشمی، سلیم اختر، ڈاکٹر اعجاز حسین، ڈاکٹر جمیل جالبی شامل ہیں۔

"غالبیات" پر مالک رام، غلام رسول مہر، ڈاکٹر شیخ محمد اکرام، امتیاز علی عرشی، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن اور قاضی عبدالودود نے قابلِ قدر کام کیا ہے۔

دیگر موضوعات پر بے شمار لکھنے والوں نے ہر انداز اور معیار کے مقالے لکھے ہیں جو اُردو کے نثری ذخیرے کا قابلِ قدر حصہ ہیں۔

انشائیہ

انشائیہ نسبتاً نئی صنفِ نثر ہے۔ اسی لیے ذہنوں میں اس کا مفہوم

واضح نہیں ہے۔ بیشتر نقاد انشائیے کا تصوّر واضح نہیں کر سکے۔

یہ نو خیز صنفِ نثر انگریزی ادب سے درآمد کی گئی ہے اور انگریزی (ESSAY) کی ایک شکل ہے۔ موضوع کی نُدرت اور تکنیک کی جدّت کے اعتبار سے اُردو کی تمام نثری اقسام سے بالکل مختلف ہے بعض لوگ اسے مضمون کا بدل سمجھتے ہوئے سر سیّد احمد خاں، محمد حسین آزاد، رشید احمد صدیقی، یلدرم اور فلک پیما کے بعض نثر پاروں کو انشائیے کے زُمرے میں شمار کرتے ہیں، مگر یہ درست نہیں۔ دیگر اصناف نظم و نثر کی طرح انشائیے کی حتمی تعریف بھی متعین نہیں کی جا سکی۔ تاہم انشائیہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے مضمون سے الگ پہچانا جا سکتا ہے۔ انشائیے کے وسیع مطالعے کے بغیر اس کی پہچان ممکن نہیں۔

انشائیے کے سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ ناول، افسانہ یا مضمون کے برعکس انشائیے کا انداز غیر رسمی ہوتا ہے۔ اس میں روایتی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ انشائیے کو اگر کسی خاص ترتیب کا پابند بنانے کی کوشش کی جائے تو اس کی انفرادیت مجروح ہو گی۔ انشائیہ نگار اُفتادِ طبع یا اندازِ تحریر کے مطابق انشائیے کو کہیں سے شروع کر کے کہیں بھی ختم کر سکتا ہے۔

شگفتگی اور تازگی، انشائیے کی بنیادی صفت ہے۔ انشائیہ نگار کبھی طنز اور کبھی مزاح سے کام لیتا ہے مگر وہ طنز و مزاح کے عامیانہ انداز کو اختیار نہیں کرتا۔ ایک معیاری انشائیے میں زیرِ لب تبسم کی کیفیت، شگفتگی کی فضا

پیدا کرتی ہے۔ انشائیے کا اسلوب بھی شگفتہ اور رواں ہوتا ہے۔

عموماً ہر نثر پارہ اپنی حیثیت میں مکمل ہوتا ہے۔ مگر انشائیے میں اکثر اوقات عدم تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انشائیہ نگار، مضمون نویس کے برعکس کوئی حتمی نتیجہ نہیں نکلتا، بلکہ موضوع کے چند انوکھے پہلوؤں کو پیش کر کے خود پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے انشائیے کے "موضوع" کی نوعیت بھی وہ نہیں ہوتی جو کسی مضمون یا مقالے میں ہوتی ہے اور اسی لیے انشائیے کا خاتمہ اچانک ہوتا ہے۔

اگرچہ اختصار انشائیے کی مستقل خصوصیت نہیں ہے۔ تاہم انشائیہ مائل بہ اختصار ہوتا ہے۔ وہ بے جا تفصیل اور غیر معمولی طوالت کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ مگر انشائیے کے اختصار کے لیے کوئی حد متعین نہیں کی جا سکتی۔

انشائیے کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ انشائیے کے رنگا رنگ موضوعات میں بڑی ندرت ہوتی ہے۔ مثلاً "بستر میں لیٹنا"، "فٹ پاتھ"، "چیخنا" اور "ریلوے ٹائم ٹیبل" جیسے موضوعات پر انشائیے تخلیق کیے گئے ہیں۔ انشائیہ نگار جو "موضوع" منتخب کرتا ہے، بعض اوقات وہ اس کے دائرے سے آزاد ہو کر آوارہ خرامی بھی کرتا ہے، اس طرح انشائیے کے تنوع کی حدیں مزید وسیع ہو جاتی ہیں۔ انشائیہ نگار زندگی کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں سے یکساں دلچسپی رکھتا ہے۔

انشائیہ لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے داخلی تأثرات کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک داخلی صنفِ نثر ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ انشائیے میں خارجی دنیا، یا اس کے ردِّ عمل سے بالکل آنکھیں بند کر لی جاتی ہیں۔ انشائیہ نگار کی سوچ کا دائرہ پوری کائنات تک وسیع ہوتا ہے۔ اور اس کی وسعتِ تفکّر انشائیے میں منعکس ہوتی ہے۔ اس طرح انشائیہ درحقیقت شخصی اور غیر شخصی یا داخلی اور خارجی پہلوؤں کا سنگم یا انضمام پیش کرتا ہے۔

انشائیہ نگار کسی مقصد یا اصلاح کی خاطر قلم نہیں اُٹھاتا وہ کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے اور نہ کوئی مشورہ دیتا ہے۔ انشائیے میں تفکّر اور سوچ کی باریک لہریں تو ضرور ملتی ہیں، مگر متانت اور سنجیدگی سے اسے دور کا واسطہ بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ اس میں اصلاحی نقطۂ نظر تلاش کرنا عبث ہے۔

الغرض انشائیہ ایک عجیب و غریب صنفِ نثر ہے۔ اس کی انفرادیت یہ ہے کہ اس کے لیے بظاہر کوئی اصول یا قاعدہ مقرر نہیں اور نہ کوئی مخصوص فارم یا ہیئت مگر اس کے باوجود انشائیے کا مخصوص مزاج ہے جس سے وہ فوراً پہچانا جاتا ہے۔ اگر کسی انشائیے میں کوئی ملاوٹ یا کھوٹ ہو تو انشائیے کا مزاج شناس قاری فوراً اس کی نشاندہی کر کے کھرے اور خالص انشائیے پہ اصرار کرے گا۔

قدیم نثر نگاروں مثلاً سر سید احمد خاں اور محمد حسین آزاد وغیرہ کے ہاں انشائیے کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اسی طرح یلدرم، فلک پیما اور رشید احمد صدیقی کی بعض تحریروں میں بھی انشائیے کا رنگ جھلکتا ہے۔ مگر ایک الگ صنفِ سخن کی حیثیت سے انشائیے کا جو مزاج ہے، اُن کی تحریریں اس سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ جزوی طور پر تو شاید ان کی بعض عبارتوں میں انشائیے کا رنگ نظر آتا ہے مگر مجموعی اعتبار سے اُن کے مضامین، انشائیے نہیں کہلا سکتے۔ اُردو میں انشائیہ ایک جدید صنفِ نثر کی حیثیت سے جس انداز میں ہمارے سامنے آیا ہے اس کا انگریزی انشائیے کی روایت سے گہرا تعلق ہے۔ انشائیے کا موجد ایک فرانسیسی مصنف مونتین ہے۔ اس کے تتبّع میں انگریزی انشائیے کا آغاز ہوا۔ بیکن، چارلس لیمب، ہیزلٹ، ہنٹ، ڈی کوئنسی اور پھر میکس بیر بھوم چیسٹرٹن، جیروم کے جیروم اور ورجینیا وُلف وغیرہ انگریزی کے اہم انشائیہ نگار ہیں۔

ایک جدید صنفِ نثر کی حیثیت سے اُردو انشائیے کو ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنایا۔ انھوں نے سب سے پہلے شعوری طور پر انشائیے لکھنے کا باقاعدہ آغاز کیا۔ اور خاصی بڑی تعداد میں ایسے انشائیے لکھے جو جدید انشائیے کے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ ان کے انشائیوں کے دو مجموعے "خیال پارے" اور "چوری سے یاری تک" شایع ہو چکے ہیں۔ انشائیے کی ترویج میں ان کی کوششوں کو بڑا دخل ہے۔

انھوں نے صنفِ انشائیہ پر تنقیدیں بھی لکھیں ہیں — اب انشائیہ نگاروں کا ایک حلقہ پیدا ہو گیا ہے۔ جن میں مشکور حسین یاد، مشتاق قمر، غلام جیلانی اصغر، جمیل آذر، داؤد رہبر، نظیر صدیقی وغیرہ نمایاں انشائیہ نگار ہیں۔ ان میں نظیر صدیقی کے انشائیوں کا مجموعہ "شہرت کی خاطر" اور مشتاق قمر کا "ہم ہیں مشتاق" شائع ہو چکا ہے۔ علاوہ ازیں کامل القادری، راحت بھٹی، سلیم آغا قزلباش، کے۔ ایم اشرف اور انجم انصار، طارق جامی، اقبال ساغر صدیقی وغیرہ انشائیے لکھ رہے ہیں۔

سوانح عمری

سوانح عمری، دراصل مقالہ نویسی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ کوئی مستقل اور الگ صنفِ نثر نہیں، باعتبارِ موضوع مقالہ کی ایک قسم ہے۔

سوانح عمری وہ صنفِ ادب ہے جس میں کسی فرد کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے تمام واقعات، اس کی ذہنی و عقلی نشو و نما کے مختلف مراحل اور اس کے شخصی کارناموں وغیرہ کو بہ تفصیل بیان کیا جائے۔ ضروری نہیں کہ یہ فرد کوئی پیغمبر، نامور مصلح، اولوالعزم جنگجو، باجبروت حکمران، معروف ادیب یا غیر معمولی شہرت کا مالک سیاست دان ہو — ایک غیر معروف، معمولی اور گم نام انسان بھی سوانح نگاری کا موضوع بن سکتا ہے کیونکہ چھوٹے سے چھوٹے انسان

کی صحیح سیرت کشی اور اس کے سفرِ حیات کی عکّاسی بڑے سے بڑے انسان کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے۔

بہترین سوانح عمری ایک فنّی اور تخلیقی کارنامہ ہوتی ہے۔ ایسی سوانح عمری لکھنا آسان نہیں۔ سوانح نگار کو بڑی مشکلات اور آزمائشوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ "کسی انسان کی صحیح مرقّع کشی کے لیے سوانح نگار کو بیک وقت محقق، مؤرّخ، مبصّر، ماہرِ نفسیات اور ادیب ہونا چاہئے۔" چونکہ ہر سوانح نگار میں ان اوصاف کا ہونا ضروری نہیں۔ اس لیے دنیائے ادب میں اعلیٰ درجے کی سوانح عمریاں بہت کم ملتی ہیں۔ البتہ عظیم شخصیتوں کی نہایت ادنیٰ سوانح عمریاں بہت زیادہ ہیں۔

ایک معیاری اور فنی اعتبار سے بلند پایہ سوانح عمری میں بعض اہم خصوصیات اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتیں جب تک سوانح نگار بعض اصولوں کا خیال نہ رکھے۔ مثلاً: سوانح نگار کے لیے اپنے ہیرو کی شخصیت سے تعلقِ خاطر ضروری ہے۔ کیونکہ ذاتی دلچسپی کے بغیر وہ اس کے حالات وواقعات معلوم کرنے میں کاوش ومحنت اور تحقیق وجستجو سے کام نہیں لے گا۔ شخصیت سے مصنّف کا جذباتی لگاؤ سوانح عمری کو معیاری اور بلند پایہ بنانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ پھر مصنف کا نقطۂ نظر ہمدردانہ ہونا چاہیے۔ عیب جوئی یا بے جا نکتہ چینی سے سوانح عمری یک طرفہ اور یک رُخی ہوگی۔ ہیرو کی خامیوں کو چھپانا غلط

ہے مگر اُسے اُچھالنا بھی مستحسن نہیں۔

سوانح نگار کو صداقت، غیر جانبداری اور انصاف سے کام لینا چاہیے ہیرو کے محاسن و معائب یعنی اچھے اور بُرے دونوں پہلوؤں کا بیان منصفانہ طریقے سے کرنا چاہیے جس طرح خوبیوں کے بیان میں مُبالغہ آرائی سے اجتناب ضروری ہے۔ اسی طرح خامیوں کی پردہ پوشی بھی نامناسب ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ سوانح نگار حالات و واقعات کی تحقیق میں بڑی کاوش و محنت سے کام لے اور صرف ایسا لوازمہ (Matter) انتخاب کرے جو مستند اور تحقیقی اعتبار سے صحیح ہو۔ کمزور اور مشکوک روایات و واقعات کو سوانح عمری کی بنیاد بنایا جائے تو وہ غیر معیاری اور سطحی ہو گی ہو گی۔ اس ضمن میں ہیرو کے روزنامچے یادداشتیں، خطوط، متفرق تحریریں، تقریریں اور تصنیفات وغیرہ سوانح عمری کے لیے مستند لوازمہ ثابت ہو سکتی ہے۔

سوانح نگار کا نقطۂ نظر اور انداز متوازن اور معتدل ہونا چاہیے انداز نظر کے علاوہ سوانح عمری باعتبار ایک تصنیف کے بھی متوازن اور متناسب ہونا ضروری ہے۔ واقعات کے اعادے، بیجا طوالت سے گریز، بیان میں اختصار، مفہوم میں جامعیت اور کتاب کے مختلف حصّوں اور ابواب کے درمیان ہم آہنگی کے اہتمام سے سوانح عمری معیاری اور بلند پایہ سمجھی جائے گی۔

بیانِ واقعات میں علمی اور سائنٹیفک انداز ضروری ہے۔ لوازمے (Matter) کے انتخاب و ترتیب میں تالیفی سلیقہ مندی کا خیال رکھنا چاہیے۔ اچھا سوانح نگار، ہمیشہ تصنیف و تالیف کے جدید اصولوں کو پیش نظر رکھتا ہے۔ تالیف کے فرسودہ، روایتی اور گھسے پٹے انداز سے تناسب ضروری ہے۔ سلیس اور شگفتہ و رواں اسلوب سوانح عمری کو ادبی اعتبار سے دلکش بنا دیتا ہے۔ سوانح نگار کو مبلّغ یا واعظ بننے سے بچنا چاہیے۔ کیونکہ یہ اس کے منصب کے منافی ہے۔

سوانح عمری میں بھی عام طور پر کسی تاریخی شخصیت اور اس سے متعلقہ تاریخی واقعات کا بیان ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے سوانح عمری بھی ایک تاریخ ہے۔ تاہم دونوں کے درمیان کئی اعتبار سے بڑا واضح فرق ہے۔

تاریخ کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے مگر سوانح کی بنیاد کوئی شخصیت ہوتی ہے۔ تاریخ کا موضوع کوئی ملک یا ایک خاص تاریخی دور کا عہد ہوتا ہے جب کہ سوانح میں کسی شخص کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ تاریخ میں ایک عہد کے مکمل واقعات اور ہر نوع کی تفصیلات کا ذکر ضروری ہے۔ مگر سوانح میں صرف ہیرو کی شخصیت سے متعلق چند منتخب واقعات و بیانات کو لیا جاتا ہے۔ تاریخ کی حدیں ازل سے ابد تک پھیلی ہوتی ہیں۔ مگر سوانح عمری پیدائش اور موت

کے درمیان محدود ہوتی ہے۔ تاریخ تعصّب اور طرف داری سے بڑی حد تک پاک ہوتی ہے، مگر سوانح جانبداری اور سوانح نگار کی پسند و ناپسند سے پوری طرح مبّرا نہیں ہو سکتی۔

اس کے باوجود سوانح عمریوں کو تاریخ کا ایک دلچسپ اور پُر کشش رُوپ قرار دیا جاسکتا ہے۔

قدیم تذکروں میں شعراء اور علماء کے مختصر حالات ملتے ہیں مگر اُردو میں سب سے پہلے حالی نے سوانح عمری کی طرف توجہ دی۔ ان کی "حیاتِ سعدی" (۱۸۸۳ء) اُردو میں جدید طرز کی پہلی سوانح عمری ہے۔ "یادگارِ غالب" (۱۸۹۷ء) اور "حیاتِ جاوید" (۱۹۰۱ء) حالی کی دیگر سوانح عمریاں ہیں۔ مؤخر الذکر سر سید احمد خاں کے حالاتِ زندگی اور کارناموں پر مشتمل ہے اور بعض لوگوں کے نزدیک ابھی تک اردو کی بہترین سوانح عمری ہے۔ شبلی کی سوانح عمریاں المامون (۱۸۸۷ء)، سیرۃ النعمان (۱۸۹۰ء)، الفاروق (۱۸۹۹ء) اور الغزالی (۱۹۰۲ء) اور سیرت النبیؐ بھی اُردو سوانح عمریوں کے ذخیرے میں قیمتی اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ "حالی اور شبلی نے مغربی سوانح نگاری کے جدید رجحانات کو پیشِ نظر رکھا۔" ان کے ہاں سوانحی پہلو سے زیادہ عصری حالات اور کردار سے زیادہ کارناموں پر زور دیا جاتا تھا جن کا اندازِ بیان تشریحی اور توضیحی ہوتا تھا اور نقطۂ نظر اخلاقی "۔ حالی سوانح نگاری میں شبلی

پر سبقت رکھتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی دونوں سوانح نگاری کے امام ہیں اور ان کی سوانح نگاریاں اس صنف کا بہترین سرمایہ ہیں۔

حالی اور شبلی کے بعد اُردو میں بے شمار سوانح عمریاں لکھی گئیں جن میں مرزا حیرت دہلوی کی "حیاتِ طیّبہ" (۱۸۹۵ء) منشی سعید احمد مارہروی کی "حیاتِ خسرو" (۱۹۰۳ء) اسلم جیراج پوری کی "حیاتِ حافظ" (۱۹۰۵ء) افتخار احمد کی "حیات النذیر" (۱۹۱۲ء) محمدؐ اکرام اللہ خاں کی "وقارِ حیات" (وقار الملک کی سوانح ۱۹۲۸ء) رئیس احمد جعفری کی سیرت محمد علی (۱۹۲۴ء) محمد امین زبیری کی "حیاتِ محسن" (۱۹۳۴ء) سید سلیمان ندوی کی "حیاتِ شبلی" شیخ محمد اکرام کی "شبلی نامہ" (نیا نام، یادگار شبلی) محمدؐ طاہر فاروقی کی "سیرتِ اقبال" (۱۹۳۹ء) غلام رسول مہر کی "غالب" اور "سیرت سیّد احمد شہید" عبدالمجید سالک کی "ذکرِ اقبال" (۱۹۵۴) اصغر علی گھرال کی "عزیز بھٹی شہید"، مولانا ابوالحسن علی ندوی کی "سیرت سیّد احمد شہید" اہم ہیں۔

آنحضور صلی اللہ علیہ وسلم کے سیرت نگاروں میں شبلی نعمانی (سیرت النبیؐ، چھ جلدیں) قاضی سلمان منصور پوری (رحمۃ اللعٰلمین)، مناظر احسن گیلانی (خاتم النبیین)، مولانا سیّد ابوالاعلیٰ مودودی (سیرتِ سرورِ دوعالم)، نعیم صدیقی (محسنِ انسانیت) عبدالماجد دریابادی (سلطانِ ما محمدؐ، مرتبہ: تحسین فراقی)، زیادہ معروف ہیں۔

آپ بیتی

اپنی زندگی کے احوال و واقعات کا بیان "آپ بیتی" کہلاتا ہے۔ اسے خود نوشت (Autobiography) بھی کہہ سکتے ہیں — آپ بیتی محض احوال و واقعات کا مجموعہ نہیں ہوتی بلکہ اکثر اوقات لکھنے والے کی داخلی کیفیتوں، دلی احساس، شخصی اور عملی تجربوں، زندگی کے جذباتی پہلوؤں اور بحیثیتِ مجموعی زندگی کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتی ہے۔ مصنّف بعض اوقات اُن خارجی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی عوامل کا بھی ذکر کرتا ہے، جو کبھی اس پر اثر انداز ہوئے یا جنھوں نے اس کی زندگی کا ایک خاص رُخ متعین کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ہر آپ بیتی میں یہ تمام عناصر یکساں اور لازمی طور پر موجود ہوں۔ لکھنے والا اپنے مزاج، افتادِ طبع اور اندازِ فکر و نظر کے مطابق آپ بیتی میں بعض پہلوؤں کو نمایاں کرتا اور اُبھارتا ہے اور بعض پہلوؤں کو اختصار کے ساتھ سرسری انداز میں بیان کرتا ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے الفاظ میں "سب سے اچھی آپ بیتی وہ ہوتی ہے جو کسی بڑے دعوے کے بغیر بے تکلف اور سادہ احوالِ زندگی پر مشتمل ہو۔"

آپ بیتی مختلف مقاصد کے تحت لکھی جاتی ہے۔ بیشتر لکھنے والوں کا مقصد اصلاحی اور اخلاقی ہوتا ہے۔ مصنف چاہتا ہے کہ قارئین میرے تجربات و مشاہدات کی روشنی میں اپنی زندگی کو بہتر اور مفید بنائیں۔ اس کے برعکس بعض آپ بیتیاں محض یادگار اور دلچسپی کی خاطر لکھی جاتی ہیں۔

آپ بیتی کی مختلف شکلیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً:

۱۔ سفرنامہ: جس میں کسی خاص سفر کی روداد اور سفر کے دوران میں پیش آنے والے واقعات کو بیان کیا جائے۔ سفرنامے میں ذاتی تاثرات کے ساتھ خارجی احوال، قدرتی مناظر، مختلف علاقوں اور ممالک کے حالات وغیرہ بھی بیان کیے جاتے ہیں۔

۲۔ رپورتاژ: یہ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی اطلاع یا خبر دینے کے ہیں۔ مصنف اپنے سفر کے مشاہدات اور پیش آمدہ واقعات کو بیان کرتا ہے۔ رپورتاژ میں زندگی کے خارجی پہلوؤں کے ساتھ داخلی کیفیات بھی قلم بند کی جاتی ہیں۔ رپورتاژ کے اندازِ بیان میں قدرے جدّت اور ادبیت ہونی چاہیے۔

۳۔ روزنامچہ: بعض لوگ روزنامچے میں اپنے روزمرّہ مشاہدات، تجربات، احساسات اور واقعات لکھتے ہیں۔ روزنامچے کے تاثرات میں کہیں کہیں تبصرہ بھی شامل ہوتا ہے۔ یہ بھی آپ بیتی کی ایک شکل ہے۔ روزنامچے کو بعض اوقات ڈائری کا نام بھی دیا جاتا ہے۔

ان کے علاوہ خطوط اور خود نوشت تعارف وغیرہ میں بھی آپ بیتی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ "نقوش" کا آپ بیتی نمبر ایسی ہی تحریروں سے مرتب و اخذ کیا گیا ہے

بظاہر تو سوانح عمری (Biography) اور آپ بیتی ۔ Auto (biography) میں صرف صیغے (Person) کا فرق ہے مگر دونوں مزاجاً ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ سوانح عمری کسی فرد یا شخصیت کی زندگی کا مکمل، مفصل اور جامع مرقع ہوتا ہے۔ سوانح نگار کو تنقید و تبصرے سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ مدلّل مدّاح ہو سکتا ہے اور ایک غیر جانبدار مبصّر بھی۔ مگر آپ بیتی لکھنے والے کو زیادہ مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے کھُلے بندوں کوئی دعویٰ آسان نہیں ہوتا۔ وہ اپنے منہ میاں مٹھّو بن سکتا ہے اور نہ اپنی انا کو اپنی ذات سے جدا کر سکتا ہے۔ سوانح کے برعکس آپ بیتی کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ مکمّل ہو اور لکھنے والے کی شخصیت کا پورا احاطہ کرے۔ عین ممکن ہے کہ آپ بیتی، لکھنے والے کی زندگی کے محض کسی ایک پہلو یا چند محدود پہلوؤں کو اُجاگر کر ہو سکے۔

آپ بیتی کئی اعتبار سے بڑی اہم ہے۔ دلچسپی کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو آپ بیتی بسا اوقات داستان اور ناول و افسانے سے بھی زیادہ پُر لطف ہوتی ہے۔ افادی اعتبار سے آپ بیتی نگار کے مشاہدات و تجربات

بڑے سبق آموز اور عبرت خیز ثابت ہو سکتے ہیں۔ ایک مؤرّخ آپ بیتی کے ذریعے ایک خاص ماحول کو زیادہ بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔ ایک سوانح نگار کے لیے آپ بیتی سب سے قیمتی اور مستند لوازمے (Matter) کی حیثیت رکھتی ہے جس کے ذریعے وہ کسی شخص کی داخلی کیفیات اور اس کی شخصیّت کی مختلف تہوں تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ علمی و ادبی نقطۂ نظر سے ایک اچھی آپ بیتی پڑھ کر ہم ایک معیاری ادب پارے سے لطف اندوزی کے ساتھ ساتھ تاریخ و سیاست، اخلاق و نفسیات اور تہذیب و معاشرت کا علم بھی حاصل کرتے ہیں۔

انگریزی ادب میں آپ بیتیوں کا ایک وسیع ذخیرہ موجود ہے۔ اُردو ادب آپ بیتی سے تہی دامن تو نہیں مگر اچھی آپ بیتیوں کی تعداد کچھ زیادہ نہیں۔ آپ بیتی کے ذخیرے میں کمی کی سب سے بڑی وجہ غالباً مشرق کا روائتی انکسار ہے وہ لوگ بھی جو زندگی میں فی الواقع بعض اہم کارنامے انجام دیتے ہیں، آپ بیتی لکھنے سے محض اس لیے باز رہتے ہیں کہ اس میں خودستائشی کا پہلو نکلتا ہے۔ تاہم دورِ حاضر میں آپ بیتی کی طرف کچھ توجہ کی جانے لگی ہے اور بعض بلند پایہ آپ بیتیاں منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔

نسبتاً معروف، نمایاں اور مفصّل آپ بیتیوں میں مولانا محمد جعفر تھانیسری

کی "تواریخِ عجیب عرف کالا پانی"، ظہیر دہلوی کی "داستانِ غدر"، حسرت موہانی کی "قیدِ فرنگ"، چودھری افضل حق کی "میرا افسانہ"، ابوالکلام آزاد کی "تذکرہ" رضا علی کی "اعمال نامہ"، حکیم احمد شجاع کی "خوں بہا"، مولانا عبدالرزاق کانپوری کی "یادِ ایّام"، مرزا فرحت اللہ بیگ کی "یادِ ایّام عشرت فانی"، سیّد ہمایوں مرزا کی "میری کہانی میری زبانی"، عبدالمجید سالک کی "سرگزشت"، شاد عظیم آبادی کی "شاد کی کہانی شاد کی زبانی"، رشید احمد صدیقی کی "آشفتہ بیانی میری"، دیوان سنگھ مفتون کی "ناقابلِ فراموش"، ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی "یادوں کی دُنیا"، مُلّا واحدی کی "میرے زمانے کی دلّی"، مولانا حسین احمد مدنی کی "نقشِ حیات" جوش ملیح آبادی کی "یادوں کی برات"، سر ظفراللہ خاں کی "تحدیثِ نعمت"، اور احسان دانش کی "جہانِ دانش" (۱۹۷۳ء) کلیم الدین احمد کی "اپنی تلاش میں"، گوپال متّل کی "لاہور کا جو ذکر کیا"، مشتاق احمد خاں کی "کاروانِ حیات"، مرزا ظفرالحسن خاں کی "ذکرِ یار چلے"، سبط حسن کی "شہرِ نگاراں"، شورش کاشمیری کی "بُوئے گل نالۂ دل دُودِ چراغِ محفل" اور "پسِ دیوارِ زنداں" اہم ہیں۔ جوش اور احسان دانش کی آپ بیتیاں ادبی اعتبار سے بلند ہیں۔ اور دلچسپی کے نقطۂ نظر سے دیوان سنگھ مفتوں کی آپ بیتی بہترین ہے۔ جوش کے ہاں بناوٹ، مُبالغے اور ریاکاری کی مثالیں ملتی ہیں۔ جب کہ احسان دانش نے بڑے بے لاگ طریقے سے اپنی زندگی کی تفصیلات پیش کی ہیں۔ "تذکرۂ زنداں" (پروفیسر خورشید احمد) اور "ہمیاراں دوزخ" (صدیق سالک) ایامِ اسیری کی روداد یں ہیں۔

ان مستقل آپ بیتیوں کے علاوہ مختلف رسائل و جرائد میں متعدد مشاہیر کی طویل اور مختصر آپ بیتیاں شایع ہوتی رہی ہیں۔ ان میں سے بیشتر کئی کئی اقساط میں چھپنے کے باوجود نامکمّل ہیں۔ جن فضل احمد کریم فضلی، ملک نصراللہ خاں عزیز، شان الحق حقی، زیڈ اے سلہری، قدرت اللہ شہاب، ضمیر جعفری اور الطاف گوہر کی آپ بیتیاں قابلِ ذکر ہیں۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی آپ بیتی "افکار" میں بالاقساط چھپ چکی ہے۔ "نقوش" کا "آپ بیتی نمبر" مختلف اور متفرق آپ بیتیوں کا خوبصورت اور ضخیم مرقع ہے۔ "مٹی کا دِیا" میرزا ادیب کی آپ بیتی ہے۔

آپ بیتی کی ایک شکل وہ ہوتی ہے جسے غیر انسانی آپ بیتی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس میں مختلف پرندوں، جانوروں، درختوں، پودوں اور بے جان اشیاء غرض انسان کے علاوہ ہر ذی روح، نباتات اور جمادات وغیرہ کی آپ بیتیاں شامل ہیں۔

خاکہ

خاکہ کے لغوی معنی "ابتدائی نقشہ"، "ڈھانچہ"، اور "چربہ" کے ہیں۔ خاکہ کھینچنا کے معنی ہیں کسی کی تصویر لفظوں میں ادا کر دینا۔ ادبی اصطلاح میں خاکہ وہ تحریر یا مضمون ہے جو کسی شخصیت کا بھرپور تاثر پیش کرے۔ اسے

کسی شخص کی قلمی تصویر بھی کہہ سکتے ہیں۔

خاکہ (Sketches) کو شخصی مرقع یا شخصیہ بھی کہتے ہیں اور خاکہ نویسی کو شخصیت نگاری کا نام بھی دیا جاتا ہے۔

ایک اچھے خاکے میں ہم کسی شخص کے بنیادی مزاج، اُس کی افتادِ طبع، اندازِ فکر و عمل اور اس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں سے روشناس ہوتے ہیں۔ اختصار و جامعیت خاکہ نگاری کا بنیادی وصف ہے۔ خاکے میں شخصیت کے تفصیلی حالات و واقعات یا اس کے کارناموں اور فتوحات وغیرہ کا ذکر نہیں کیا جاتا، بلکہ کسی واقعے کے مختصر تذکرے سے شخصیت کا کوئی خاص پہلو قارئین کے سامنے لایا جاتا ہے۔ خاکے میں ہم کسی شخص کی شخصی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کی کمزوریوں سے بھی واقف ہوتے ہیں۔ مگر خاکہ نویسی قصیدہ یا ہجو گوئی سے قطعی مختلف چیز ہے۔ خاکہ کا انداز قدرے غیر رسمی ہوتا ہے۔ خاکہ نویس کا بے ساختہ اور شگفتہ قلم نکتہ آفرینیاں کرتا چلا جاتا ہے۔ وہ شخصیت کی ہلکی ہلکی چٹکیاں بھی لیتا ہے مگر بڑے سلیقہ کے ساتھ ــ کامیاب خاکہ نگاری کے لیے قدرتِ بیان کے علاوہ نفسیاتِ انسانی کا گہرا مشاہدہ اور زندگی کے متنوع پہلوؤں کا وسیع مطالعہ اشد ضروری ہے۔ اس اعتبار سے خاکہ نگاری آسان نہیں۔ بعض لوگوں کے نزدیک خاکہ لکھنا، اُس پل صراط سے گزرنے کے مترادف ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز ہے۔

خاکہ نویسی، سوانح نگاری کی ایک قسم ہے مگر یہ سوانح نگاری سے بالکل مختلف فن ہے اور زیادہ مشکل اور نازک بھی۔ سوانح نگاری کے اصول متعین اور قوانین منضبط ہیں جن کی روشنی میں سوانح نگار لوازمے (Matter) کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ سوانح عمری کے معیار اور قدر و قیمت کا بڑا انحصار، سوانح نگار کی سلیقہ مندی، فنی مہارت اور حُسنِ ترتیب پر ہوتا ہے۔ مگر خاکہ نویسی کا کوئی متعین ضابطہ یا اصول نہیں ہے اور خاکہ نگار پر کسی مقررہ ترتیب کی پابندی لازم ہوتی ہے۔ سوانح نگاری کے برعکس خاکہ نویسی کا انداز غیر رسمی اور شخصی ہوتا ہے۔ سوانح عمری مائل بہ طوالت ہوتی ہے مگر خاکہ نویسی کو اختصار سے طبعی مناسبت ہے۔ سوانح نگار پوری حیات سے بحث کرتا ہے مگر خاکہ نگار محض ایک یا چند پہلوؤں کو اُجاگر کرتا ہے اور اس میں کسی حد تک اس کے تصوّر اور تخیّل کو بھی دخل ہوتا ہے۔ خاکہ نگار کو، سوانح نویس کے برعکس شخصیت کے سنِ ولادت سے وفات تک کے حالاتِ زندگی کو سلسلہ وار بیان کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ سوانح عمری کا مزاج سنجیدہ اور علمی ہوتا ہے مگر خاکے میں شگفتگی کی ایک لہر رواں دواں ہوتی ہے۔

محمد حسین آزاد کے ہاں خاکہ نگاری کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں۔ تاہم

ان کے شخصی مرقّع خاکے نہیں کہلا سکتے۔ آزاد کی انشا پردازی تلے دبے ہوئے یہ دُھندلے نقوش اُردو تذکرہ نگاری سے خاکہ نگاری کی طرف اہم قدم ہیں۔

مرزا فرحت اللہ بیگ اُردو کے پہلے خاکہ نگار ہیں: "نذیر احمد کی کہانی" "پھول والوں کی سیر" اور "دلّی کا یادگار مشاعرہ" ان کے خوبصورت خاکے ہیں۔ نذیر احمد کے خاکے میں انھوں نے استاد کی جیتی جاگتی تصویر کھینچی۔ ان کی سیرت کے کمزور پہلو بھی بیان کیے ہیں مگر اس خوش مذاقی کے ساتھ کہ استاد کے احترام میں کوئی کمی نہیں آتی۔ اُن کے دوسرے خاکے ایک خاص دور کی کامیاب تصویریں ہیں۔ اس نئی صنفِ نثر کے معیاری نمونے پیش کر کے خاکہ نویسی کی ایک پختہ فنّی روایت قائم کی۔

خاکہ نگاری میں دوسرا اہم نام رشید احمد صدیقی کا ہے ان کے خاکوں کے مجموعے "گنج ہائے گراں مایہ" "ہم نفسانِ رفتہ" اور ان کا خاکہ "ذاکر صاحب" اُردو خاکہ نگاری میں رشید صاحب کی فنّی عظمت و انفرادیت کا ثبوت ہے۔ انھوں نے انسانیت اور شخصی عظمت کے پہلوؤں کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ مولوی عبدالحق نے "چند ہم عصر" میں معروف شخصیتوں کے علاوہ نام دیو مالی اور نور خاں جیسے معمولی اور غیر معروف انسانوں کی عظمتِ کردار کو اُجاگر کیا ہے۔ ان کے خاکوں کا افادی پہلو سبق آموزی ہے۔ "چند ہم عصر" کو اُردو خاکہ نویسی میں

سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ چراغ حسن حسرت کی "مردم دیدہ"، عبدالمجید سالک کی "یارانِ کہن" اور رئیس احمد جعفری کی "دید و شنید"، شورش کاشمیری کی "چہرے" شاہد احمد دہلوی کی "گنجینۂ گوہر"، منٹو کی "گنجے فرشتے" وغیرہ اُردو خاکہ نگاری کی اہم کتابیں ہیں۔ خواجہ حسن نظامی، آغا حیدر حسن، شوکت تھانوی، اشرف صبوحی، اخلاق احمد دہلوی، ڈاکٹر اعجاز حسین، ممتاز مفتی، عصمت چغتائی، حامد جلال، آغا محمد باقر نے بھی خاکے لکھے ہیں۔ خصوصاً عصمت کا "دوزخی" ان کا شاہ کار خاکہ ہے۔

نئے خاکہ نگاروں میں سب سے اہم نام محمد طفیل کا ہے جو اوّل تا آخر خالصتاً ایک خاکہ نگار ہیں اور اپنے فن میں کامیاب ترین لکھنے والے ہیں ـــــ ان کے خاکوں کے چھ مجموعے "جناب"، "صاحب"، "آپ"، "محترم"، "مکرم"، "معظم" شایع ہو چکے ہیں۔ ضمیر جعفری کی کتاب "کتابی چہرے" عبدالماجد دریا بادی کی "معاصرین" اور مجتبیٰ حسین کی "آدمی نامہ" بھی اہم کتابیں ہیں۔

نئے خاکہ نگاروں میں میرزا ادیب، ڈاکٹر وزیر آغا، میرزا محمد منور، مختار مسعود، حفیظ الحسن، منصور قیصر، رفیق ڈوگر، تاج سعید اور گلزار وفا چودھری کے نام شامل ہیں۔

مکتوب

ہم ایک شخص سے کوئی بات کہنا چاہیں اور وہ ہمارے سامنے موجود نہ ہو تو اپنی بات اور گفتگو اُسے لکھ بھیجنا مکتوب نگاری یا خط نویسی کہلائے گا۔مولوی عبدالحق صاحب کے الفاظ میں خط "دلی خیالات و جذبات کا روزنامچہ اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے"۔

مکتوب نویسی ادب کی قدیم ترین شکل ہے۔خط کو بالعموم "نصف ملاقات" کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ گویا خط، بالمشافہ ملاقات کی کمی کو ایک حد تک پورا کرتا ہے۔لیکن بعض اوقات خط میں وہ باتیں بھی لکھ دی جاتی ہیں جن کا اظہار منہ پر مشکل ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں خط کی اہمیت بالمشافہ ملاقات سے بھی زیادہ ہوتی ہے۔

یوں تو خطوط نویسی کی متعدد قسمیں ہیں۔ مثلاً: نجی، کاروباری اور سرکاری وغیرہ لیکن اس وقت خطوط نویسی محض بحیثیت ایک صنفِ نثر کے پیشِ نظر ہے۔ ایسے خطوط بالعموم ادبی اور علمی نوعیت کے ہوتے ہیں اگر ان میں شخصی یا ذاتی عنصر موجود ہو تب بھی ہم ان کا مطالعہ ایک علمی و ادبی فن پارے کی حیثیت سے کرتے ہیں۔اس نوعیت کی دو شکلیں ہوتی ہیں:

ایک وہ خطوط جنھیں لکھتے ہوئے مکتوب نگار کو یہ خیال ہوتا ہے اور نہ شبہ کہ ان کی اشاعت کی نوبت بھی آسکتی ہے اور دوسرے وہ خطوط جو اشاعت پذیر ہونے کی اُمید پہ بالیقین کے ساتھ لکھے جاتے ہیں، صنفِ نثر کی حیثیت سے عموماً پہلی نوعیت کے خطوں کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

ادبی اور علمی خطوط، ایک صنفِ نثر کی حیثیت سے کئی اعتبار سے بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ کسی مکتوب نگار کے خطوط اس کے میلانات و رجحانات، پسند و ناپسند عادات و اخلاق، جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں، ذہنی و قلبی احساسات اور اس کی شخصیت کی مختلف سطحوں کو قارئین کے سامنے لاتے ہیں۔ خطوط میں مکتوب نگار کی سیرت و شخصیت کے وہ گوشے بھی بے نقاب ہوتے ہیں جو بالعموم عام نگاہوں سے اوجھل رہتے ہیں۔ یہ لکھنے والے کے ذاتی خیالات و عقائد کے علاوہ اس کے دل کی ترجمانی بھی کرتے ہیں اور اس طرح دل کا معاملہ کھُل جاتا ہے۔ علمی اعتبار سے کسی شخصیت کے خطوط کا ذخیرہ اس کی سیرت و سوانح نگاری کا بہترین ماخذ ہے کیونکہ خطوط کی حیثیت آپ بیتی کی سی ہوتی ہے۔ اس ضمن میں مولوی عبدالحق لکھتے ہیں: "خطوں سے انسان کی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے ذریعے سے نہیں ہو سکتا۔ خطوں میں کاتب، مکتوب الیہ سے بلکہ بعض اوقات اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ جو خیال جس طرح اس کے دل میں ہوتا ہے، اسی طرح قلم سے ٹپک پڑتا ہے۔ نہیں، بلکہ وہ اپنا دل کاغذ کے ٹکڑے پر

نکال کر رکھ دیتا ہے۔" اگر وہ علامہ اقبال کی طرح شاعر و فلسفی ہے تو اس کے خطوط میں اس کے شعر و فلسفے کی بہترین تشریح و تفسیر بھی مل سکتی ہے۔ خطوط کو شخصیّت کا بے تکلفانہ اظہار بھی کہا جا سکتا ہے۔

اُردو میں ابتدائی خط نویسی پُر تکلّف انشا پردازی، مشکل پسندی اور عبارت آرائی کے بوجھ تلے دبی کراہ رہی تھی، غالب نے اسے آزاد کرا کے سادہ نویسی کی وسیع اور شگفتہ فضاؤں سے روشناس کرایا۔ غالب نے روایتی مکتوب نویسی کے بُت کو پاش پاش کر دیا۔ ان کے خطوں میں روایتی القاب و آداب ہیں، نہ لفّاظی اور نہ مسجّع و مقفّیٰ تحریر۔ زبان و بیان، طرزِ ادا اور اندازِ تخاطب سے لے کر سلام و دعا اور اپنا نام لکھنے تک میں غالب نے الگ راستہ نکالا ان کی جدّت پسند طبیعت نے خط کو ملاقات کا نعم البدل بنا دیا۔ ان کے متعدد مجموعہ ہائے مکاتیب، اُردو مکتوب نویسی کا پہلا سنگ میل ہیں۔ سر سیّد احمد خاں کے خطوط میں ان کی نثر کا رنگ غالب ہے۔ حالی کے خطوط ان کی شخصیت کی پاکیزگی، اعتدال اور درد و خلوص کا مظہر ہیں۔ اور اسلوب کے اعتبار سے ان کی سادہ اور بے تکلّف شخصیّت کی عکّاسی کرتے ہیں۔ مولوی عبدالحق کے خطوں میں زبان کا چٹخارہ موجود ہے اور توانائی اور شگفتگی بھی۔ ان کے خطوں کی تعداد کا اندازہ کم و بیش ایک لاکھ سے اوپر ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کے خطوط (غبارِ خاطر) ایک طرف ان کے کمالِ

انشا پردازی کی دلیل ہیں تو دوسری طرف ان کے فکر و ذہن کی بلند پروازی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔

تعداد کے اعتبار سے مکاتیب اقبال کے اُردو مجموعے سب سے زیادہ ہیں:

(۱) شاد اقبال؛ مرتبہ؛ ڈاکٹر محی الدین قادری زور

(۲) اقبال نامہ۔ دو حصے مرتبہ: شیخ عطاء اللہ

(۳) مکاتیبِ اقبال بنام خان نیاز الدین خاں مرحوم

(۴) مکتوباتِ اقبال بنام نذیر نیازی

(۵) مکاتیبِ اقبال بنام گرامی؛ مرتبہ عبداللہ قریشی

(۶) انوارِ اقبال: مرتبہ بشیر احمد ڈار

(۷) خطوطِ اقبال: مرتّبہ رفیع الدین ہاشمی

(۸) خطوط اقبال بنام بیگم گرامی؛ مرتبہ حمید اللہ شاہ ہاشمی

علامہ اقبال کے خطوط ان کی شاعری سے کم اہم نہیں۔ خطوط میں فکرِ اقبال کی تشریح ہے اور فلسفۂ اقبال کی تفسیر بھی۔ ان سے اقبال کی سیرت کا جامع مرقع مرتب ہو سکتا ہے۔ خطوطِ اقبال میں اردو نثر کے خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ اختصار و ایجاز ان کی بنیادی خصوصیت ہے ـــ دورِ حاضر میں مہدی الافادی (''مکاتیبِ مہدی'' گورکھپور ۱۹۳۸ء مرتبہ بیگم مہدی)۔ محمد علی جوہر (''خطوط محمد علی جوہر'' دہلی ۱۹۴۰ء مرتبہ پروفیسر محمد سرور)۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی (''بریدِ فرنگ''

کراچی ۱۹۵۲ء "مکتوبِ سلیمانی" لاہور ۱۹۵۴ء، مرتبہ: مسعود عالم ندوی اور "مکتوباتِ سلیمانی" ۱۹۶۳ء، مرتبہ: عبدالماجد دریابادی)۔ رشید احمد صدیقی، قاضی عبدالغفار، عبدالماجد دریابادی، نیاز فتح پوری، محمد علی ردولوی، تاثیر (عزیزم کے نام مرتبہ: محمود نظامی)۔ جگر مرادآبادی "مکاتیب گل" مرتبہ: تسکین قریشی اور "جگر کے خطوط" مرتبہ: محمد اسلام، فراق گورکھپوری "من آنم"۔ منٹو کے خطوط (مرتبہ: احمد ندیم قاسمی) اور پطرس کے خطوط علمی اور ادبی لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں۔ صفیہ اختر کے خطوط "زیرِ لب" اور "حرفِ آشنا" محبت کی وارفتگی اور والہانہ چاہت کا خوبصورت نثری اظہار ہیں اور ع "دردمندی میں کٹی ساری جوانی اپنی" کی بہترین ترجمانی کرتے ہیں۔

"مکاتیب سید ابوالاعلیٰ مودودی" (دو حصے) علمی، ادبی، مذہبی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی مسائل و معارف پر فکر انگیز جوابات کا مرقع ہیں۔ مولانا کی زبان شستہ اور بلیغ ہے۔ اختصار و ایجاز، تجزیہ و استدلال اور بیان میں سادگی و صفائی ان کی سائنٹی فک نثر کے بنیادی اوصاف ہیں۔ جو خطوط میں کچھ زیادہ ہی نمایاں ہیں۔ اسعد گیلانی کے مجموعہ ہائے مکاتیب "تلاش راہِ حق" مرتبہ۔ "قافلۂ سخت جاں" اور "ساتھی کے نام")، مخصوص ماحول، مقاصد اور شخصیتوں کو پیش کرتے ہیں۔ فیض احمد فیض کے خطوط کا مجموعہ "صلیبیں مرے دریچے کی" ان کی شخصیت کا تحریری روپ ہے۔

یوں تو مکاتیب کے متعدد مجموعے شایع ہو چکے ہیں لیکن "نقوش" کا "مکاتیب نمبر"

(دو حصّے) اور"خطوط نمبر" (۳ حصّے) جو علی الترتیب ۱۹۵۶ء اور ۱۹۶۸ء میں شایع ہوئے، اُردو میں ضخیم ترین ذخیرۂ مکاتیب ہے ——— "ایشیا" بمبئی کا مکاتیب نمبر اور آج کل دہلی کا خطوط نمبر بھی مکاتیب کے اہم مجموعے ہیں۔

تبصرہ نگاری

کسی کتاب پر تحریری شکل میں مختصر یا طویل اظہار رائے کا نام تبصرہ نگاری ہے"۔ دوسرے الفاظ میں کسی کتاب کے مندرجات، اس کی علمی و ادبی نوعیت، افادیت و اہمیت، مشمولات کی صحت یا عدم صحت، اس کا علمی و ادبی معیار اور اس کی مجموعی قدر و قیمت کا ایک مضمون کی شکل میں تعین اس کتاب پر تبصرہ کہلاتا ہے۔ جسے ریویو (Review) کرنا بھی کہتے ہیں۔

تبصرہ نگاری، تنقید اور مضمون نویسی ہی کی ایک شکل ہے۔ اس اعتبار سے یہ کوئی الگ صنفِ نثر نہیں ہے تاہم دورِ حاضر میں تبصرہ نگاری کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ کسی کتاب کی مقبولیت میں اس پر چھپنے والے تبصروں کو خاصا دخل حاصل ہوتا ہے۔ تبصرہ مصنف کو حوصلہ بخشتا ہے اور اُسے سوچ کے نئے زاویے عطا کرتا ہے اور اسے اپنی تخلیق پر نظرِ ثانی کا مشورہ بھی دیتا ہے۔ تبصرہ نگاری کی اسی اہمیت کے

پیشِ نظر ہر قابلِ ذکر علمی، تحقیقی اور ادبی رسالہ اپنے چند صفحات تبصروں کے لیے مخصوص کرتا ہے۔ اور اہم کتابوں پر معروف اہلِ قلم سے تبصرے لکھوا کر شایع کرتا ہے۔

یوں تو ہر نقاد، مقالہ نگار اور مضمون نویس تبصرہ لکھ سکتا ہے مگر معیاری تبصرہ نگاری کے تقاضوں سے وہی مبصر عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو زیرِ تبصرہ کتاب کے موضوع سے پوری طرح آگاہ ہو۔ بقول مولانا شبلی: "ریویو کوئی آسان چیز نہیں"۔

کامیاب تبصرہ نگاری کے لیے ضروری ہے کہ تبصرہ نگار کا مطالعہ وسیع ہو، خصوصاً وہ زیرِ تبصرہ کتاب کے موضوع سے ہمہ پہلو واقفیت رکھنے کے ساتھ تنقیدی بصیرت بھی رکھتا ہو اور کامل غیر جانب داری کے ساتھ معروضی نقطۂ نظر سے کتاب کے متعلق اپنی بے لاگ رائے کا اظہار کرے۔ اچھے مبصر بعض اوقات صاحبِ کتاب کے ساتھ کتاب کے مندرجات کا اجمالی تعارف کراتے ہیں۔ مصنف کے پیش کردہ نئے نکات کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ اور یہ بتاتے ہیں کہ زیرِ تبصرہ کتاب اسی موضوع پر موجود دیگر کتابوں میں کس اعتبار سے خوش گوار اضافے کی حیثیت رکھتی ہے یا محض اس میں گھسی پٹی باتوں کا اعادہ ہے۔ تبصرے کے آخر میں چند رسمی باتوں مثلاً کتاب کے ناشر، ضخامت، قیمت اور کتاب کے سائز کا ذکر بھی ہوتا ہے۔ مبصر بعض اوقات زیرِ تبصرہ تصنیف کی کتابت و طباعت اور اس کے صوری حسن کے متعلق بھی اپنی پسند و ناپسند ظاہر کرتا ہے۔

ایک زمانے میں کتابوں پر تبصرہ، رسائل و جرائد کے مدیران ہی کیا کرتے تھے،

مگر اب تبصرے مختلف اہلِ قلم سے لکھوائے جاتے ہیں۔ اردو کا تقریباً ہر محقق اور نقّاد، تبصرہ نگار بھی ہے۔ اس اعتبار سے تبصرہ نگاروں کے نام گنوانا، اُردو مقالہ نگاروں کے نام دہرانے کے مترادف ہوگا۔ ڈاکٹر ظ انصاری نے اپنے تبصروں کو کتابی صورت میں (کتاب شناسی) شائع کیا ہے۔ ماہر القادری کے تبصرے 'بے لاگ تبصروں کی عمدہ مثال ہیں۔

طنز و مزاح

سنجیدگی کے دوش بدوش مزاح بھی زندگی کا ایک اہم پہلو ہے بعض مخصوص مواقع پر انسان کا مسکرانا، ہنسنا یا قہقہے لگانا اسی اہم پہلو کے اظہار کے مختلف انداز ہیں۔ زندگی کو متوازن رکھنے میں مزاح کا بڑا حصہ ہے۔ اس اعتبار سے احساسِ مزاح کے بغیر انسانی زندگی ناکام رہتی ہے۔
عام طور پر "طنز" اور "مزاح" کے الفاظ کو ملا کر بطور ایک مرکب کے استعمال کیا جاتا ہے مگر یہ دو مختلف المعانی الفاظ ہیں۔ مزاح کے لفظی معنی ہیں ہنسی مذاق۔ جبکہ طنز کے معنی طعنہ یا چھیڑ کے ہیں۔ دراصل طنز، مزاح کی ایک شکل ہے۔ مزاح میں زندگی کی ناہمواریوں پہ ہمدردانہ نظر ڈالی جاتی ہے جبکہ طنز میں ہمدردی کے بجائے نفرت کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ مزاح کے جذباتِ محبت

محبت و قربت کے برعکس طنز میں کبر و غرور نمایاں ہوتا ہے۔

مزاح نگار، مزاح پیدا کرنے کے لیے مختلف حربے استعمال کرتا ہے۔ مثلاً دو چیزوں کی آپس میں بیک وقت مشابہت اور تضاد سے جو ناہمواری پیدا ہوتی ہے اسے ہنسی کے لیے بطورِ حربہ استعمال کیا جائے۔ زبان و بیان کے مختلف حربے مثلاً رعایتِ لفظی یا لفظی تکرار سے بھی مزاح پیدا ہوتا ہے۔ بعض اوقات مزاح نگار کسی مزاحیہ صورتِ حال سے اور کبھی کسی مزاحیہ کردار کی مضحکہ خیز حرکتوں سے مزاح پیدا کرتا ہے۔ دورِ جدید میں پیروڈی (Parody) یا تحریف بھی مزاح نگاری کے لیے ایک اہم حربے کی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ (اس کا مفصّل بیان اصنافِ نظم کے ضمن میں ہو چکا ہے۔)

مزاح کے برعکس طنز ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول "بنیادی طور پر ایک ایسے باشعور، حسّاس اور دردمند انسان کے ذہنی ردِّ عمل کا نتیجہ ہے جسے ماحول کی ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں نے تختۂ مشق بنایا ہو — مزاح کے برعکس طنز میں نشتریت کا پہلو ضرور غالب رہتا ہے اور اپنے نشانۂ تمسخر کے خلاف نفرت کے جذبات کا اظہار ضرور کرتی ہے۔"

قدیم اردو داستانوں میں طنز و مزاح اور ظرافت کے نمونے ملتے ہیں جن میں عام طور پر بازی گری، نوک جھونک، طعن و تشنیع اور فقرے بازی سے

ظرافت پیدا کی گئی ہے۔ داستانوں میں جہاں مزاح کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ وہاں پست، فحش اور سستے مزاح کی فراوانی ہے جو اکثر مسخرے پن کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ غالب نے اپنے خطوں میں مزاح کے اس کمزور اور پست معیار کو یک بیک انتہائی عروج تک پہنچا دیا۔ انھوں نے زیادہ تر خود کو ہنسی کا نشانہ بنایا۔ ان کا ذوقِ مزاح و ظرافت انتہائی بلند تھا۔ اس میں غالب کی طبعی شگفتگی کو خاص دخل ہے۔ مولوی نذیر احمد کو طبعاً طنز و ظرافت سے مناسبت تھی۔ ان کی مختلف تصانیف میں ان کی شوخ ظرافت کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ نذیر احمد نے صورتِ واقعات اور کرداروں (مثلاً مرزا ظاہر بیگ) سے مزاح پیدا کیا ہے۔ سر سیّد احمد خاں کی تحریروں میں بھی مزاح کی ہلکی سی رو ملتی ہے۔ سرشار کے ہاں طنز کم اور مزاح زیادہ ہے۔ مگر ان میں گہرائی کا فقدان ہے۔ ان کی ظرافت اکثر اوقات سطحی رہتی ہے۔ انھوں نے زیادہ تر مزاح کے حربوں مثلاً ضلع جگت، پھبتی، اشعار کے بے تکے استعمال، لطائف، لفظی اُلٹ پھیر وغیرہ سے کام لیا ہے۔ "خوجی" مزاحیہ سے زیادہ مسخرا کردار ہے۔ اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں سجّاد حسین، تربھون ناتھ ہجر، جوالا پرشاد برق، مچھو بیگ ستم ظریف اور نواب سیّد محمّد آزاد نمایاں ہیں، مگر ادبی اعتبار سے "اودھ پنچ" کی ظرافت کا معیار بلند نہیں۔ قدیم اردو ڈراموں میں طنز و مزاح کا معیار بہت پست ہے۔ طنز و مزاح کے عبوری

دور میں مہدی افادی، محفوظ علی بدایونی، سجاد حیدر یلدرم، حسن نظامی،
سلطان حیدر جوش، پریم چند، سجاد علی انصاری، قاضی عبدالغفار اور ملاّ
رموزی وغیرہ نے طنزیہ و مزاحیہ تحریریں لکھیں۔ جدید دور میں عملی مذاق سے
مزاح پیدا کرنے والوں میں عظیم بیگ چغتائی نمایاں ہیں۔ مگر ان کے ہاں ابتذال اور
کھلنڈرا پن ہے۔ شفیق الرحمٰن نے لطائف سے اور شوکت تھانوی لطائف
اور ملاکی غیر ہمواریوں سے مزاح پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ پطرس
نے مزاح نگاری میں ایک نیا انداز پیدا کیا ہے وہ اُردو میں خالص مزاح کے
سب سے بڑے علمبردار ہیں۔ وہ عموماً واقعہ سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ "پطرس
کے مضامین" کو اُردو کے مزاحیہ ادب میں سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔
پطرس کے برعکس امتیاز علی تاج کا مزاح، ان کے ناقابلِ فراموش کردار
"چچا چھکن" کا مرہونِ منّت ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کی ظرافت کی بنیاد
ان کی خوش مذاقی ہے۔ "پھول والوں کی سیر"، "نذیر احمد کی کہانی" اور "دہلی کا
ایک یادگار مشاعرہ" میں سنجیدگی اور ظرافت کا فن کارانہ امتزاج ملتا ہے۔
رشید احمد صدیقی بنیادی طور پر طنز نگار ہیں۔ ان کے طنز کی بنیاد بذلہ سنجی ہے۔
ان کے موضوعات میں بڑا تنوّع ہے۔ ان کے طنز کا معیار بہت بلند ہے۔
کنہیا لال کپور کے طنز کا نشتر بہت تیز ہے۔ بے ساختہ اسلوب نے ان
کی طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں کو بہت دلچسپ بنا دیا ہے۔ "پیروڈی" طنز و

مزاح کی ایک اہم شکل ہے ۔ نثر نگاروں میں چراغ حسن حسرت کی کتاب "جدید جغرافیہ پنجاب" اس کی خوبصورت مثال ہے ۔ آسی ضیائی نے بائبل کی تحریف میں بلند پایہ طنزیہ اور مزاحیہ نگارشات لکھی ہیں ۔ نعیم صدیقی کی " دفتر بے معنی " کے اکثر مضامین میں طنز کی گہری کاٹ ہے ۔ مگر موضوعات زیادہ تر وقتی اور ہنگامی ہیں ۔ صدیق الحسن گیلانی کے طنزیہ خاکوں کا مجموعہ "اونچی دکانیں" ان کی ذہانت اور بذلہ سنجی کو نمایاں کرتا ہے ۔ صحافت کے دائرہ کار میں حسرت کے علاوہ سالک، عبدالماجد دریابادی، نصراللہ خاں عزیز، حاجی لق لق، دیوان سنگھ مفتون، وقار انبالوی، حمید نظامی، مجید لاہوری اور عنقا وغیرہ کے فکاہی کالم، طنز و مزاح کے سلسلے میں اہمیت رکھتے ہیں ۔ قریب کے زمانے میں جن نثر نگاروں نے طنز و مزاح کے بلند پایہ نمونے پیش کیے ہیں ان میں مشتاق احمد یوسفی، کرنل محمد خاں، محمد خالد اختر، ابن انشا اور عطاء الحق قاسمی شامل ہیں ۔

اردو شاعری میں ہجو کی روایت کو طنز کی ایک غیر معیاری شکل کہا جا سکتا ہے ہجو نگاری میں سودا کا نام اہم ہے ۔ مصحفی اور انشاء کی معاصرانہ چشمکوں میں سطحی انداز کا مزاج ملتا ہے ۔ نظیر اکبرآبادی کے طنز و مزاح کا وسیع ہے اور لہجہ مسرت و بہجت کا ہے ۔ غالب کی شاعری میں مزاح و ظرافت کا معیاری نمونہ موجود ہے ۔ "اودھ پنچ" کے لکھنے والوں کے شعری مزاح کا معیار بھی نثری مزاح کے

معیار سے مختلف نہیں۔ البتہ اکبر الٰہ آبادی کا نام طنز و مزاح میں بہت اہم ہے ظفر علی خاں اور ظریف لکھنوی کے موضوعات زیادہ تر ہنگامی ہیں۔ علامہ اقبال کی طنزیہ شاعری میں گہرائی ہے۔ اس کے برعکس جوش کے طنز میں سطحی پن ہے۔ جدید دور میں حاجی لق لق، شاد عارفی، راجہ مہدی علیخاں (انداز بیان اور) مجید لاہوری (نمکدان)، ظریف جبلپوری، ضمیر جعفری، نذیر شیخ، سید محمد جعفری، شفیع عقیل اور مسٹر دہلوی کے نام طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کے سلسلے میں اہم ہیں۔

جدید دور میں کارٹونوں سے بھی وہی کام لیا جاتا ہے، جو طنز و مزاح کے کسی نثری یا شعری نمونے سے لیا جاتا ہے۔ کارٹون کی روایت اردو میں "اودھ پنچ" سے چلی۔ اب اس کا معیار خاصا بلند ہے۔ معیاری کارٹون بنانے والوں میں نجمی، حمید، جاوید اقبال، محمود، جمشید انصاری شامل ہیں۔

سفرنامہ

سفرنامہ ایک طرح کی "روداد" یا "رپورتاژ" ہے جسے آپ بیتی کی ایک شکل کہا جا سکتا ہے۔ سفرنامے کی عمدگی اور دلچسپی دو باتوں پر منحصر ہوتی ہے۔ ایک واقعاتِ سفر کی ندرت و جدت اور دوسرے انداز بیان میں تازگی ــــ دلچسپی اور مقبولیت

کے لحاظ سے ایک معیاری سفرنامہ ناول و افسانے سے کسی طرح کم نہیں۔ دورِ جدید میں اُردو اصنافِ نثر میں سفرنامہ ایک امتیازی اور منفرد صنف کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

اُردو کے قدیم سفرناموں میں "عجائباتِ فرنگ" (یوسف خاں کمبل پوش)، "سفرنامہ مہاراج" "مسافرانِ لندن" (سرسیّد احمد خاں) "سیرِ ایران" (محمد حسین آزاد) "سفرنامہ روم و مصر و شام" (شبلی) اہم ہیں — بیسویں صدی میں یوں تو بے شمار سفرنامے لکھے گئے۔ مگر "سفرنامۂ یورپ" (منشی محبوب عالم)، "مقام خلافت" (سر عبدالقادر) "نقشِ فرنگ" (قاضی عبدالغفار) "سیرِ افغانستان" (علامہ سیّد سلیمان ندوی) "محمد علی کا سفرِ یورپ" (مرتبہ: محمد سرور) "ساحل اور سمندر" (احتشام حسین) اور "اشتراکی چین" (ارشاد احمد حقانی) "سفرنامۂ ارض القرآن" (خلیل حامدی) اور "چار ہفتے یورپ میں" (شورش کاشمیری) نسبتاً اہم ہیں۔ بیگم اختر ریاض الدین کے دو مجموعے "سات سمندر پار" اور "دھنک پہ قدم" ندرتِ بیان اور دلکش اسلوب کے سبب بہت دلچسپ اور مقبول ہوئے ہیں۔ محمود نظامی کا "نظر نامہ" رپورتاژ کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ ادبی سفرناموں میں فارغ بخاری کا "براتِ عاشقاں" اور کرشن چندر کا "صبح ہوتے ہی" اہمیت رکھتے ہیں۔ حج کے سفرناموں میں ماہر القادری کا "کاروانِ حجاز" اور نسیم حجازی کا "پاکستان سے دیارِ حرم تک" زیادہ معروف ہیں۔ ممتاز مفتی کا "لبیک" اور عبدالکریم ثمر کا "سفرِ حجاز"

زیادہ معروف ہیں۔ محمد حمزہ فاروقی نے پرانے اخبارات و مکاتیب اور بعض یادداشتوں کی مدد سے علامہ اقبال کے ۱۹۳۱ء کے دورۂ انگلستان، اٹلی، مصر اور فلسطین وغیرہ کی روداد مرتب کی ہے۔ جسے اقبال اکیڈمی کراچی نے "سفرنامہ اقبال" کے نام سے ۱۹۷۳ء میں شایع کیا۔ یہ سفرنامہ حیاتِ اقبال کے سلسلے میں بعض نئی تفصیلات منظر عام پر لایا ہے۔ ابن انشا کے سفرنامے "چلتے ہو تو چین کو چلیے"، "ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" اور "دنیا گول ہے"۔ ان کے منفرد مزاحیہ اسلوب کی نمایندگی کرتے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ کے سفرنامے "نکلے تری تلاش میں" اور "اندلس میں اجنبی"، افسانے کی طرح دلکش ہیں۔ عطاء الحق قاسمی (شوقِ آوارگی) کے ہاں مزاح کی چاشنی، ان کے سفرناموں کو دلچسپ بناتی ہے ـــــ ان منفرد سفرنگاروں کے علاوہ جمیل الدین عالی، شیخ منظور الٰہی اور ذوالفقار احمد تابش، افضل علوی، ریاض احمد ریاض، حمزہ فاروقی اور اختر ممونکا کے سفرنامے بھی لائقِ مطالعہ ہیں۔

ترجمہ

ترجمہ بھی کوئی الگ "صنف" نہیں البتہ اسے ایک "فن" کی حیثیت ضرور حاصل ہے۔ ترجمہ نگاری کو کسی زبان کی ترقی میں زبردست دخل ہوتا ہے۔ دیگر زبانوں کے بلند پایہ علمی و ادبی، تحقیقی و تنقیدی اور دیگر فنی شاہکاروں

کو اپنی زبان میں منتقل کرنا بڑی علمی خدمت ہے۔ اس سے کسی قوم کا علمی ذخیرہ بڑھتا ہے۔ اور قومی سطح پر فکر کو جلا اور ذہن کو نشو و نما ملتی ہے۔

کسی غیر زبان سے اپنی زبان میں ترجمہ کرنا آسان کام نہیں بلکہ بعض اوقات ترجمہ کرنا طبع زاد تخلیق کرنے سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ جب تک مترجم (ترجمہ نگار) کو دونوں زبانوں پر پورا پورا عبور حاصل نہ ہو وہ دونوں زبانوں کے اسالیبِ بیان، لفظی اور معنوی خوبیوں، محاورات و تشبیہات، لسانی پس منظر اور زیرِ ترجمہ نثر پارے کے مصنّف اور موضوع سے پوری طرح واقفیت نہ رکھتا ہو۔ ترجمہ نگاری میں کامیابی حاصل کرنا ممکن نہیں ہوتا محض لفظی ترجمہ بسا اوقات بیکار ثابت ہوتا ہے۔ جس فن پارے کا ترجمہ کرنا مقصود ہو، اس کی اصل رُوح تک پہنچ کر ہی اس کے مفہوم کو اپنی زبان میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔

اُردو میں تراجم کا آغاز اٹھارویں صدی میں ہی ہو چکا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے مصنفوں نے بلند پایہ اور معیاری ترجمے کیے ——— اُردو داستانوں کا ذخیرہ مذکورہ کالج اور بیرونِ کالج کے قدیم مترجمین کی مساعی کا مرہونِ منّت ہے۔ داستانوں کے علاوہ تصوف، مذہب اور تاریخ وغیرہ کے موضوعات سے متعلق بے شمار عربی اور فارسی کتابوں کے ترجمے بھی ہوئے۔ انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہی مغربی لٹریچر اُردو میں منتقل ہونا شروع

ہوا۔ دہلی کالج (قیام ۱۸۲۹ء) نے بھی ایک "مجلسِ ترجمہ" قائم کی تھی۔ جس نے بعض مفید اور اہم کتابوں کے ترجمے کیے۔ "نیرنگِ خیال" (محمد حسین آزاد) کے بیشتر مضامین، انگریزی مضامین کا آزادانہ ترجمہ ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد دہلوی کو ترجمہ کرنے کی بڑی مہارت حاصل تھی۔ انھوں نے متعدد سرکاری قوانین اور دفتری ضابطوں کے تراجم کیے۔ انگریزی اصطلاحاتِ قانونی کے جو ترجمے انھوں نے کیے ان میں سے بعض آج بھی رائج ہیں۔ انجمن ترقی اُردو ہند (قیام: ۱۹۰۳) نے عربی، انگریزی، فارسی اور فرانسیسی زبانوں کی قیمتی اور اہم کتابوں کے اُردو ترجمے کرا کر شایع کیے۔ مولوی عنایت اللہ دہلوی کو فنِ ترجمہ میں خداداد ملکہ حاصل تھا۔ ان کے ترجموں کا ذخیرہ بہت وسیع ہے اور اسی قدر معیاری اور بلند پایہ بھی۔ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد دکن کے "دارالترجمہ" نے جدید علوم و فنون سے متعلقہ کتب کے معیاری تراجم پیش کیے۔

دَورِ جدید میں ل۔ احمد اکبرآبادی اور ظ۔ انصاری نے رُوسی زبان سے، محمد حسن عسکری اور نسیم ہمدانی نے فرانسیسی زبان سے، حبیب اشعر دہلوی، محمد احمد پانی پتی اور خلیل احمد حامدی نے عربی سے، اور غلام رسول مہر، آباد شاہ پوری، قاسم محمود، صلاح الدین محمود۔ محمد سلیم الرحمٰن، محمد سہیل عمر، وارث سرہندی اور تحسین فراقی نے انگریزی زبان سے عمدہ ترجمے کیے ہیں۔

نثرِ لطیف

آج کل " نثری نظم " کا خاصا چرچا ہے ۔ بعض لوگ اسے " نظمِ منثور " کہتے ہیں ۔ اور بعض نے اسے " نثرِ لطیف " کا نام دیا ہے ۔

اس نئے ادبی تجربے کی بنیاد مغرب کی PROSE POEM پر ہے ۔ درحقیقت اردو میں یہ تجربہ نیا نہیں ۔ سب سے پہلے نومبر ۱۹۲۹ء میں " نیرنگِ خیال " کے مدیر حکیم محمد یوسف حسن نے " پنکھڑیاں " کے نام سے ایک مجموعہ شایع کیا تھا ۔ یہ مجموعہ ایسی تحریروں پر مشتمل تھا جسے آج " نثری نظم " کا نام دیا جا رہا ہے ۔ اس کے بعد م ۔ حسن لطیفی نے ۱۹۳۰ء میں اپنی بعض تحریروں کو " افکارِ پریشاں " کے نام سے پیش کیا ۔ آج کی " نثری نظم " ایسی ہی تحریروں کی بازگشت ہے ۔

ایسی تحریر ، جسے " نثری نظم " کا نام دیا جا رہا ہے ، شعری آہنگ سے بے نیاز ہوتی ہے مگر اس میں وزن موجود نہیں ہوتا اور چونکہ وزن کی شرط نظم کے لیے لازمی ہے اس لیے ہم " نثری نظم " کو نظم یا شاعری کے زمرے میں شمار نہیں کر سکتے ۔ (ڈاکٹر وزیر آغا کے الفاظ میں : " نثری نظم " کی ترکیب دو مختلف اصناف کے ناجائز رشتے کی ایک صورت ہے ۔ ") چنانچہ اسے نظم کہنا بھی درست نہیں ـــــ یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے اسے " نثرِ لطیف "

کا نام دیا ہے اور غالباً یہ اس نئی صنفِ ادب کا موزوں ترین نام ہے۔ (اسی وجہ سے ہم اس کا ذکر "اصنافِ نظم" کے بجائے "اصنافِ نثر" کے تحت کر رہے ہیں۔)

تا حال "نثرِ لطیف" لکھنے والے ادیبوں کی تعداد کچھ زیادہ نہیں۔

اقبالیات

گزشتہ چند برسوں سے علّامہ اقبال کے افکار اور ان کی شاعری سے ہمارا شغف بڑھ گیا ہے۔ خصوصاً جب ۱۹۷۷ء کو "سال اقبال" کے طور پر منایا گیا تو نہ صرف ادبی حلقوں بلکہ قومی زندگی کے اکثر شعبوں میں حضرت علّامہ کے خیالات کا زیادہ چرچا ہونے لگا، اس موقع پر بہت سی کتابیں تصنیف کی گئیں، مضامین و مقالات لکھے گئے، نظمیں کہی گئیں، اخبارات و رسائل کے خصوصی نمبر شائع ہوئے اور اقبال کی یاد میں مضمون نویسی اور کوئز کے مقابلے منعقد کرائے گئے ـــــ چنانچہ اس کثرت اور تواتر کے ساتھ علامہ اقبال کو یاد کرنے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اقبالیات کا ایک بہت بڑا علمی و ادبی ذخیرہ کتب و رسائل وجود میں آ چکا ہے اور اس میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے اور اب "اقبالیات" کو ایک مستقل علمی شعبے

"اقبالیاتی ادب" کو کئی حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ **تصانیفِ اقبال**: اس میں علامہ اقبال کے اُردو اور فارسی شعری مجموعے شامل ہیں۔ تین اُردو مجموعوں (بانگِ درا، بالِ جبریل، ضربِ کلیم) اور چھ فارسی مجموعوں (اسرار و رموز، پیامِ مشرق، زبورِ عجم، جاوید نامہ، مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق مع مسافر، ارمغانِ حجاز) کے اب تک سینکڑوں ایڈیشن چھپ چکے ہیں۔ ارمغانِ حجاز میں اردو کا کچھ کلام بھی شامل ہے ___ حال ہی میں اردو اور فارسی کلام کو یکجا کر کے "کلیاتِ اقبال اُردو" اور "کلیاتِ اقبال فارسی" کے تحت دو جلدوں میں شایع کیا گیا ہے۔ تاہم الگ الگ مجموعے بھی دستیاب ہیں ___

اقبال کی وہ نظمیں اور غزلیں جو انھوں نے اپنے مستقل کلام سے خارج کر دیں، متعدد اصحاب نے جمع کر دی ہیں۔ اس متروک کلام کو "باقیات" کا نام دیا گیا ہے۔ باقیات کے کئی مجموعے ملتے ہیں:

(۱) باقیاتِ اقبال : مرتبین: عبدالواحد معینی و محمد عبداللہ قریشی

(۲) سرودِ رفتہ : مرتبین: غلام رسول مہر و صادق علی دلاوری

(۳) رختِ سفر : مرتب: محمد انور حارث

(۴) نوادرِ اقبال : مرتب: عبدالغفار شکیل

(۵) روزگارِ فقیر جلد دوم ___ اس میں بھی اقبال کا بہت سا متروک کلام شامل ہے۔

جہاں تک اقبال کی نثری تحریروں کا تعلق ہے، ان میں مکاتیب کے آٹھ مجموعوں کے علاوہ (جن کی تفصیل صفحہ ۱۷۹ پر ہے) مقالاتِ اقبال (مرتبہ: سیّد عبدالواحد معینی) علم الاقتصاد ۱۹۰۴ء) فلسفۂ عجم (اقبال کے پی ایچ ڈی کے مقالے کا اردو ترجمہ از میر حسن الدّین) تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ (اقبال کے سات خطبات کا ترجمہ از نذیر نیازی) گفتارِ اقبال (مرتبہ: محمّد رفیق افضل) شذراتِ فکرِ اقبال (اقبال کی ڈائری کا ترجمہ از ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) حرفِ اقبال (اقبال کی انگریزی تقریروں کا ترجمہ از لطیف احمد شروانی) اوراقِ گم گشتہ (متفرق تحریریں مرتبہ رحیم بخش شاہین) شامل ہیں —— مختلف جماعتوں کے لیے اقبال کی مرتبہ نصابی کتابوں میں فارسی نظم و نثر کا انتخاب "آئینۂ عجم" اور "اردو کورس (پانچویں، چھٹی، ساتویں اور آٹھویں جماعتوں کے لیے چار کتابیں)" اہم ہیں۔

۲- تراجم اقبال: چونکہ علامہ اقبال ایک عظیم مفکّر، شاعر اور فلسفی ہیں اس لیے دنیا کی دو درجن سے زائد زبانوں (اردو، عربی، فارسی، انگریزی، روسی، اطالوی، سویڈش، فرانسیسی، چیک، جرمن، ازبک، تاجک، پشتو، سندھی، بلوچی، بنگالی، گجراتی، ہندی، تامل، کشمیری، ترکی، فنش، چینی، پنجابی انڈونیشی) میں ان کی نظم و نثر کے ترجمے کیے گئے ہیں۔ پشتو واحد زبان ہے جس میں اقبال کے تمام شعری مجموعوں کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ منظوم کتابوں میں سب سے

زیادہ تراجم "جاوید نامہ" کے ہوتے ہیں ـــــ اقبال کے تراجم کا اردو ادب سے بظاہر کوئی تعلق نہیں مگر "اقبالیات" کے تحت اس کا اجمالی تذکرہ ناگزیر ہے۔

۳۔ تشریحاتِ اقبال: اقبال کے شعری مجموعوں کی متعدد شرحیں لکھی گئی ہیں۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی اقبال کے سب سے بڑے شرح نگار ہیں۔ انھوں نے اقبال کے پورے ذخیرۂ شعر کی تشریح کی ہے مگر بے جا طوالت اور غیر متعلق نکات پر زور ان کی شرح نگاری کا نقص ہے۔ غلام رسول مہر نے صرف چار کتابوں (اسرار و رموز اور تین اردو مجموں) کی شرح لکھی ہے۔ مجموعی اعتبار سے وہ نسبتاً بہتر شرح نویس ہیں۔ دیگر شرح نگاروں میں عبدالرحمٰن طارق، آقائے رازی، محمد عبدالرشید فاضل، ڈاکٹر محمد باقر، نشتر جالندھری اور ڈاکٹر عارف بٹالوی شامل ہیں۔ سب سے زیادہ شرحیں "بانگ درا" کی لکھی گئی ہیں۔

۴۔ سوانح اقبال: اقبال کی زندگی پر اوّلین کتابوں میں طالب فارسی کی "سوانح اقبال"، طاہر فاروقی کی "سیرتِ اقبال" اور تاج کمپنی کی "حیاتِ اقبال" کا شمار ہوتا ہے۔ بعد میں عبدالسلام ندوی نے "اقبالِ کامل" اور عبدالمجید سالک نے "ذکرِ اقبال" لکھیں۔ حال ہی میں صابر کلوروی کی "یادِ اقبال" اور ڈاکٹر عبدالسلام خورشید کی "سرگذشتِ اقبال" چھپی ہیں۔ سوانحی مواد پر مشتمل کوئی ڈیڑھ درجن کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں "ملفوظاتِ اقبال" (مرتبہ: محمود نظامی) بہت اہم ہے۔

۵۔ اقبال پر تنقید و تحقیق: اقبالیات کے سلسلے میں یہ عنوان ایک بحر

بیکراں کی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبال کے فکرو فلسفے کے مختلف گوشوں (مثلاً خودی، بے خودی، عشق، فقر، تصوّرِ باری تعالیٰ، مردِ مومن، وغیرہ) پر ہزاروں مقالات اور کتابیں لکھی جاچکی ہیں اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے ـــ اقبال کے افکار پر سب سے پہلی تنقیدی کتاب (اقبال: ۱۹۲۶ء) مولوی احمد الدین مرحوم نے لکھی تھی ـــ ان کے بعد جن اصحابِ علم و دانش نے فکرِ اقبال پر تنقید و تحقیق کا فریضہ انجام دیا ہے، ان کی فہرست بہت طویل ہے۔ یہاں صرف ان "اقبالیین" کا ذکر کیا جاتا ہے جنھوں نے تشریح و تعبیر اور تنقید و تحقیق کے سلسلے میں اقبالیات پر نسبتاً زیادہ توجہ دی ہے۔

سیّد نذیر نیازی، بشیر احمد ڈار، سیّد عبدالواحد معینی، ڈاکٹر محمد رفیع الدین، ڈاکٹر ممتاز حسن، ڈاکٹر محمد عبداللہ چغتائی، ڈاکٹر طاہر فاروقی، ڈاکٹر سیّد عبداللہ پروفیسر میرزا محمد منوّر، سید عابد علی عابد، غلام دستگیر رشید، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، محمد عبداللہ قریشی، پروفیسر محمد عثمان، خلیفہ عبدالحکیم، ڈاکٹر یوسف حسین خاں، ڈاکٹر رضی الدین صدیقی، ڈاکٹر سلیم اختر، عبدالرحمن طارق، رحیم بخش شاہین، ڈاکٹر عبدالحق، محمد حنیف شاہد، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، محمد عبدالرشید فاضل، پروفیسر وقار عظیم، فقیر سیّد وحید الدین اور ڈاکٹر غلام عمر خان۔

اہلِ مغرب میں سے ڈاکٹر اینی ماری شمل، پروفیسر الیساندرو بوسانی،

عبدالوہاب عزّام، پروفیسر آربری، علی نہاد تارلان، ژاں ماریک، مادام ایوا امیوروو چ اور نتاشا پری گاریننا نے اقبالیات پر خصوصی توجّہ دی ہے تاہم انھوں نے اُردو کے علاوہ دیگر زبانوں کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔

۶۔ حوالہ جاتی تحقیق: حوالہ جاتی تحقیق کے سلسلے میں ڈاکٹر اکبر حسین قریشی، منصور بی۔اے، ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن۔ عبدالقوی دسنوی، سید جمیل احمد رضوی، نسیم فاطمہ، ڈاکٹر محمد صدیق شبلی، ڈاکٹر محمد ریاض، ملک معین نواز، داؤد عسکر، خواجہ عبدالوحید، عابد علی عابد اور ملک حسن اختر نے مفید کام کیا ہے۔ راقم الحروف کی مرتبہ "کتابیاتِ اقبال" (۱۹۷۷ء) میں سو برس میں اقبال سے متعلق تمام زبانوں میں شائع ہونیوالے رسائل و کتب کے تفصیلی حوالے مہیّا کیے گئے ہیں۔ یہ اقبال کی سب سے مفصّل ببلوگرافی ہے۔

۷۔ رسائل کے اقبال نمبر: اقبال کی زندگی ہی میں سب سے پہلا اقبال نمبر "نیرنگِ خیال" نے شائع کیا (۱۹۳۲ء) بعد کے اقبال نمبروں میں "سب رس"، "شیرازہ"، "اُردو"، "جوہر"، "پیغام حق"، "خیابان"، "ماہِ نو"، "علیگڑھ میگزین"، "ادبی دنیا"، "اسلامی تعلیم"، "سیّارہ"، "صحیفہ"، "نقوش"، "برگِ گل"، "اقبال ریویو"، "نگار"، "غالب"، "اقبال"، "ضیا بار" اہم نمبروں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔

درحقیقت "اقبالیات" کی حدود بہت وسیع ہیں۔ مزید برآں اس کی وسعت روز افزوں ہے ——— جوں جوں علّامہ اقبال کی شاعری اور ان کے فکر و فلسفے سے لوگوں کی دلچسپی بڑھتی جا رہی ہے، "اقبالیات" کے ادبی ذخیرے میں نہایت سرعت کے ساتھ اضافہ ہو رہا ہے۔

سرور اور فسانۂ عجائب

رفیع الدّین ہاشمی

رفیع الدین ہاشمی نے سرور کی زندگی، ان کی تصانیف، ان کے اسلوب، ان کی داستان نگاری، ان کی انشاپردازی اور ادب میں اس کی قدر و قیمت اور اثرات سب پر لکھا ہے اور ایسی دقّتِ نظر اور وسعتِ مطالعہ کے ساتھ کہ اردو ادب میں جس وقت تک سرور کی فسانۂ عجائب کا مطالعہ ضروری خیال کیا جائے گا، اس وقت تک ہاشمی صاحب کی زیرِ نظر کتاب کے مطالعے کو بھی ناگزیر سمجھا جائے گا۔

——— ڈاکٹر فرمان فتح پوری

رفیع الدین ہاشمی کی یہ مختصر سی کتاب بلاشبہ اردو ادب میں بڑی قدر و منزلت کی حامل ہوگی اور بڑی تحسین و تکریم سے دیکھی اور بڑے ذوق و شوق سے پڑھی جائے گی۔ یہ کتاب جہاں اردو ادب کے شائقین کے لیے دلچسپی کی موجب ہوگی وہاں طلبہ کی تعلیمی ضروریات کے لیے بہت مفید ثابت ہوگی۔

——— ڈاکٹر محمد اسلم قریشی

تنقید، ادب

ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں	گوپی چند نارنگ
اُردو افسانہ روایت اور مسائل	گوپی چند نارنگ
ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	گوپی چند نارنگ
ادب کا بدلتا منظرنامہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	گوپی چند نارنگ
ادبی تنقید اور اسلوبیات	گوپی چند نارنگ
امیر خسرو کا ہندوی کلام	گوپی چند نارنگ
سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ	گوپی چند نارنگ
انداز نظر	فتح محمد ملک
تحسین و تردید	فتح محمد ملک
فیض شاعری اور سیاست	فتح محمد ملک
تعصّبات	فتح محمد ملک
اقبال فراموشی	فتح محمد ملک
اقبال از اقبال	فتح محمد ملک
اقبال ___ فکر و عمل	فتح محمد ملک
تحریک آزادی کشمیر (اُردو ادب کے آئینے میں)	فتح محمد ملک
احمد ندیم قاسمی شاعر اور افسانہ نگار	فتح محمد ملک
فلسطین اردو ادب میں	فتح محمد ملک
اپنی آگ کی تلاش	فتح محمد ملک
مسائلِ ادب	ڈاکٹر اے بی اشرف
ہمارا ادب	آل احمد سرور
اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر
ادب اور کلچر	ڈاکٹر سلیم اختر
پردۂ غفلت اور اس کا تنقیدی جائزہ	ڈاکٹر سلیم اختر
تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید	ڈاکٹر سلیم اختر
اردو زبان کیا ہے؟	ڈاکٹر سلیم اختر

Rs. 200.00

www.sang-e-meel.com
ISBN 969-35-0908-0
9 789693 509083